

فانسون جوف
ترجمة
د. محمد آيت لعميم
شكير نصر الدين
@ketab_n
Follow Me
14.5.2016
القراءة

فانسون جوف

القراءة

تقديم وترجمة

د. محمد آيت لعميم   شكير نصر الدين



للنشر والتوزيع

2016

القراءة

الكتاب : القراءة
تأليف : فانسون جوف
تقديم وترجمة : د. محمد آيت لعميم
شكير نصر الدين
المدير المسؤول : رضا عوض
رؤية للنشر والتوزيع
القاهرة : 0122/3529628
8 ش البطل أحمد عبد العزيز – عابدين
تقاطع ش شريف مع رشدي
Email: Roueya@hotmail.com
فاكس : 25754123 (202) +
هاتف : 23953150 (202) +
الإخراج الداخلي : حسين جبيل
جمع وتنفيذ : القسم الفني بالدار
الطبعة الأولى : 2016
رقم الإيداع : 2015/23549
الترقيم الدولي : 978-977-499-196-7

على سبيل التقديم

لذة القراءة وسعادة القارئ

يعتبر كتاب «**القراءة**» للكاتب الفرنسي **فانسون جوف** Vincent Jouve كتابًا مهمًّا، فهو جامع ماتع، إلى درجة أن الناقدة الفرنسية Anne Maurel صاحبة كتاب «**النقد الأدبي**»؛ لمّا وصلت في كتابها إلى الحديث عن نظريات القراءة والتلقي، أحالت عليه مباشرة ولم تتناول هذه النظريات؛ لأنها اقتنعت أن **فانسون جوف** قد تكفل بهذه المهمة؛ وقد تركت بياضًا في كتابها سيسده هذا الكتاب الذي ترجمته بمعية الصديق المترجم نصر الدين شكير.

يعد الكاتب **فانسون جوف** من أبرز الدارسين المعاصرين في المشهد النقدي والأدبي بفرنسا، بحيث تعددت اهتماماته وانشغالاته، عكستها دراساته ذات الطابع التقريبي؛ فهو يسعى دومًا فيما يؤلف إلى توضيح المفاهيم المجردة واختبارها تطبيقيًّا. وقلما تجتمع هذه الخصال لدى النقاد. فكتاباته منهجية، تصبو إلـــى

التعليم والتوضيح بلغة تميل إلى عذوبة الأدب وتحيد عن كزازة الصرامة العلموية. وبذلك توفر قراءة أعماله شرط المتعة والإفادة.

لقد انعكس هذا الطابع الخاص بكتابات فانسون جوف في مجموع مؤلفاته بدءًا بكتابه حول **«الأدب من منظور رولان بارت»** 1986- ومرورًا بكتابه الذي اشتق في عنوانه لمفهوم جديد **«الأثر-الشخصية في الرواية»** 1992 وكتاب **«شعرية الرواية»** 1998 وصولاً إلى كتاب **«شعرية القيم»** 2001.

كتاب **«القراءة»**، الذي بين أيدينا، هو مقاربة عميقة ومنهجية، لمسألة القراءة، وفعالياتها، ومستوياتها، ورهاناتها، من خلال عرض استجماعي لمختلف التيارات التي جعلت من القراءة والقارئ موضوعًا لها. فإذا كانت الصيغة التقليدية في النظرية الأدبية تنطلق من العلاقة القصوى الرابطة بين النص ومؤلفه، فإنه من الآن فصاعدًا، أصبح البحث في العلاقة الرابطة بين النص وقارئه هو موضوع

التحليل والدراسة؛ لاسيما بعد فتور الدراسات البنيوية الوصفية وظهور التداوليات التي ستعلن عن مفهوم جديد للإنتاج الخطابي من منظور تفاعلي، متجاوزة بذلك المفهوم التقليدي للغة باعتبارها فقط وصفًا لفكر المتكلم إلى اعتبارها محاولة للتأثير في المستمع.

إنه أثناء لحظة إنشاء العمل الأدبي، يكون الحوار من طبيعة مزدوجة: حوار بين النص وباقي النصوص الأخرى التي كتبت قبله. وحوار آخر يجمع بين الكاتب وبين قارئه النموذجي. أما حين يوضع للعمل نقطة نهاية، فإنه يتأسس على خلفية حوار يجمع بين النص وقرائه. في حين يقصى الكاتب. لأن فعل الكتابة، هو فعل بناء، يبني من خلاله النص قارئه النموذجي. وقد تختلف رهانات النصوص من خلال الكتابة وطبيعتها، إذ هناك نصوص تتوق إلى إنتاج قارئ جديد، وأخرى تسعى، فحسب، إلى الالتقاء برغبات القراء العاديين. «فالنص الجديد يبوح لقارئه بما كان على هذا الأخير أن يطلبه» (تيري إجيلتون). والكاتب المجدد لا يكتب لجمهور عصره كي يفوز برضاه، وإنما يكتب ليخلق جمهورًا.

إن هذا التفاعل، وهذه الرغبة في التأثير، هي المحور الذي تدور عليه جل نظريات القراءة والتلقي؛ فالنص الأدبي الذي نقرأ ينبغي إدراكه باعتباره خطابًا للمؤلف يذهب إلى غزو خطاب القارئ وعوالم معتقداته، وكل واحد منهما يبحث عن التأثير في الآخر، ومن خلال هذا التبادل والتفاعل يصبح لدينا نص الكاتب ونص القارئ. فنص الكاتب معطى ونص القارئ بناء، النص

بصفة عامة «آلة كسولة» على حد تعبير **أمبرتو إيكو**، يُشغلها القارئ.

يفترض **فانسون جوف** النص باعتباره قيمة، والقارئ باعتباره وحدة مزودة بالكفاءات والقدرات، ليتساءل عن المقصود بدراسة القراءة. فهل هي دراسة قدرات القارئ؟ أم دراسة النص الذي تستند عليه هذه القدرات؟ أم التفاعل بينهما؟ وهل العلاقة بالعمل الأدبي تتصل أيضًا بالممارسات الثقافية، وبالنماذج الأيديولوجية، وبالثوابت التحليلية النفسية؟ ألا يعني أخذ هذه العوامل المتعددة بعين الاعتبار عودة إلى الحقل التقليدي للدراسات الأدبية؟

يجيب فانسون جوف، بأن هناك طريقتين لمقاربة هذا المشكل: فتحليل القراءة يعني التساؤل، إما عن الطريقة التي ينبغي اتباعها في قراءة نص ما، وإما حول ما نقرأ (أو ما يمكن قراءته) في النص.

إن منظري القراءة والتلقي لم يتفقوا أبدًا على وضع معطى لفعالية قراءة العمل الأدبي، وبذلك اختلفت توجهاتهم ومدارسهم. وقد حاول **فانسون جوف** أن يستخلص أربعة توجهات كبرى في هذا المستوى.

- مدرسة **كونسطانس** ممثلة برائديها، **ياوس** ونظرية جمالية التلقي من جهة، **وآيزر** ونظرية القارئ الضمني من جهة أخرى.

- التحليل السيميائي **لأمبرتو إيكو**، الذي يقترح تحليلاً تشاركيًا للقراءة.

- الدراسات السميولوجية لفيليب هامون وأوتن، التي تعطي للقارئ السلطة في فهم النص من خلال جزئياته وأخذ التفاصيل بعين الاعتبار.

- نظرية القارئ الواقعي عند ميشيل بيكار، الذي ينتقد القراءات النظرية التي أنجزها قراء مجردون داعيًا إلى فحص القراءة الواقعية والمجسدة.

وقد انتظم الكتاب في ستة فصول، انطلقت من التساؤل حول ماهية القراءة، ثم الصعوبات النظرية حول القارئ، ثم الكيفية التي نقرأ بها، وماذا نقرأ، ثم التجربة المعيشة للقراءة وأخيرًا ينهي الكتاب بتأثير القراءة. ما بين الماهية والتأثير طرحت مجموعة من القضايا العميقة، وكان المتن المطبق عليه متن سردي وروائي في الغالب وبعض النصوص الشعرية.

إن الاستراتيجية المتحكمة في فصول الكتاب، انتهت بمسألة تأثير القراءة وهي نتيجة منطقية لفصول الكتاب، إذ التعامل مع القراءة في هذا الأفق هو الرهان الحقيقي للقراءة، أي القراءة باعتبارها فعلاً حقيقيًا في القارئ. أي كيف تغير القراءة العقليات والذهنيات وتعدل السلوكات.

فالقراءة «ليست مجرد البحث عن المعاني، في النصوص، بل هي أيضًا البحث عن أنحاء التأثير الذي تتركه النصوص فينا، إذ يمكنها أن تغضبنا أو تخيفنا أو تغرينا. فتأثير الكتابة فينا يتجاوز مجرد فهمنا لها. وهذا ما نسميه أحيانًا نموذج «الأدب-الفعالية» الذي لا يعتبر

النصوص مجرد تعابير لغوية، بل هي أيضًا أداء وفعالية. قدرة النصوص على جعلنا نقوم بأشياء، هي القدرة نفسها التي تجعلنا نفهم المعنى الكامن فيها. وسيتضح- كما آمل- بأن الهيرمنيطيقا لم تكن أبدًا سكونية، إذ إن الكيفية التي نقرأ بها النصوص ونفهمها هي متغيرة باستمرار كما يتغير فهمنا لأنفسنا» (مقدمة في الهيرمنيوطيقا – دافيد جاسبر- ص22). وفي هذا السياق تتطلب قراءة أي شيء، فعلاً إيمانيًّا أوليًّا بالنص الذي أمامنا. «فعندما نقرأ رواية، علينا أن نؤمن بأن البطل فيها هو شخص حقيقي يهم القارئ، رغم علمنا بأن هذا مجرد خيال. يصبح النص عالمًا نسكنه للحظة، ونشارك في أحداثه وادعاءاته» (نفسه ص 23). ويمكن لحياة الناس أن تتأثر بالنص بعمق، رغم علمنا أنه مجرد «اختراع»، مجرد عالم خيالي، والأمثلة على ذلك لا حصر لها.

فعل القراءة، نشاط متعدد، لا نبحث فيه عن المعنى الوحيد؛ والطريق إلى المعنى المتعدد، كما يذهب إلى ذلك رولان بارت، هو إعادة القراءة، وهذه الأخيرة «عملية مضادة لعاداتنا التجارية والايديولوجية التي تطالب «بإلقاء» العمل ما أن يستهلك» (ز/ سوي 1970 ص23.22). فإعادة القراءة تنقذ النص من التكرار، لتعدده. تكتشفه كما لو أنه قرئ لأول مرة، لاسيما إذا كان العمل المقروء عملاً كلاسيكيًّا، يقول ايتالو كالفينو في كتابه «لماذا نقرأ الأعمال الكلاسيكية». «كل إعادة قراءة لعمل كلاسيكي هي اكتشاف، مثلها مثل القراءة الأولى». ويردف «إن كل قراءة أولى لعمل كلاسيكي هي في الحقيقة إعادة قراءة»، ويفهم من هاتين

الجملتين أن العمل الكلاسيكي لا ينقضي عطاؤه، فكلما قرأته وجدت فيه شيئًا جديدًا، فالدهشة نفسها التي تجدها فيه لأول مرة تحسها كلما أعدت قراءته؛ وإن الأعمال الكلاسيكية حينما تصلنا تصلنا محملة بأثر القراءات التي سبقت قراءتنا. ويتسكع وراءها الأثر الذي خلفته في الثقافة أو الثقافات التي اخترقت.

لقد خلص فانسون جوف إلى أن مسألة القراءة ودراستها مازالت في بدايتها فهي موضوع يغري بالمزيد من التأمل والتبصر، لاسيما وأن القراءة مرتبطة بذات قارئة، وما يسري على تعقد وتشابك هذه الذات يسري على فعل القراءة. ولأن هذه المسألة تحتوي على الكثير من الإغراء فإنها ظلت موضوعًا منفتحًا تعددت منافذ الولوج إليه، وأكيد أنها ستستمر وستقدم لها مجموعة من النظريات والتصورات والتأملات.

من الدراسات التي تناولت هذا الموضوع من زاوية أخرى، ومن منظور فيه من الواقعية الشيء الكثير، هو كتاب بيير بايار صاحب العناوين المثيرة. «**كيف نتحدث عن كتب لم نقرأها**». عمل يبحث فيه صاحبه عن مسألة القراءات الجزئية أو عدم القراءة، وإمكانية استثمار هذا النقصان في إنجاز القراءة، وقد صدر كتابه بقولة دالة لأوسكار وايلد جاء فيها: «**لا أقرأ أبدًا الكتاب الذي يجب أن أكتب حوله نقدًا؛ فقط أستسلم بدرجة عالية لإغرائه**».

لا يفهم من هذا الأمر المفارق أنه دعوة إلى عدم القراءة، بل هو محاولة إلى تحرير الفرد كي يصير مبدعًا وخلاقًا هو نفسه، أن يبتكر

كتبًا. أن يتخيل، أن يتعلم كيف يتحدث مع الكتب وليس فقط عنها.

أما دانيال بيناك في كتابه «مثل رواية» "comme un roman"؛ فهو يمنح للقارئ حقوقًا غير قابلة للتقادم؛ محاكيًا في ذلك الوصايا العشر، فللقارئ حقوق:

1-الحق في عدم القراءة 2-الحق في القفز على الصفحات. 3- الحق في عدم إنهاء الكتاب. 4- الحق في إعادة القراءة. 5- الحق في قراءة أي شيء. 6- الحق في البوفارية (العدوى المنقولة نصيًّا). 7- الحق في القراءة في أي مكان. 8- الحق في القطف. 9- الحق في القراءة بصوت مرتفع. 10- الحق في القراءة الصامتة.

أما بورخيس، «فالتاريخ الأدبي الوحيد الذي يعترف به هو تاريخ القراءة، فالقراءات هي التي تكون تاريخية، وليست الأعمال الأدبية، بحيث إن هذه الأخيرة تبقى دائمًا هي نفسها، ووحدها القراءات تتغير مع الزمن، وقيمة الأعمال تتشكل من خلال القراءات». (بورخيس أسطورة الأدب، محمد آيت لعميم. ص 106).

فللقراءة إذن كل الامتيازات، وللقارئ المكانة الأفضل لدى بورخيس؛ ولذلك يصرح قائلاً: «فليفخر الآخرون بالصفحات التي كتبوا، أما أنا فأفخر بتلك التي قرأت». فالقارئ أكثر سعادة من الكاتب. ولذلك فلا وجود للإلزام في القراءة، وقد عبر بذكاء بورخيس في إحدى حواراته عن هذه القضية:

أعتقد أن عبارة «قراءة إلزامية» متناقضة في المعنى، فالقراءة لا ينبغي أن تكون إلزامية، فهل نتكلم عن اللذة الإلزامية؟ أو السعادة الإلزامية؟ كنت أستاذًا للأدب الإنجليزي مدة عشرين سنة، وكنت أنصح دائمًا طلابي إذا أقلقكم كتاب اتركوه، لا تقرؤوه. هذا الكتاب لم يكتب لكم، فالقراءة يجب أن تكون شكلاً من أشكال السعادة، هكذا سأنصح القراء المحتملين في وصيتي - التي أعتقد أنني لا أفكر في كتابتها- سأنصح بأن يقرؤوا كثيرًا، أن لا تؤثر فيهم سمعة المؤلفين، وأن يستمروا في البحث عن سعادة شخصية، إنها الطريقة الوحيدة للقراءة» (بورخيس أسطورة الأدب، ترجمة وتقديم محمد آيت لعميم).

محمد آيت لعميم


مدخل

1 - مأزق الدراسات الشكلانية:

سيهتم محللو النصوص خلال فترة السبعينيات بدراسة القراءة، إذ العمل الأدبي الذي تم التعامل معه في هذه الفترة، من أجل فهمه، إما بربطه بالعصر، أو بحياة الكاتب أو بلاشعوره، سيتم النظر إليه فجأة في علاقته بمَن يمنح له كينونته: إنه القارئ. وقد تبين للمنظرين أن السؤالين العريضين، ما الأدب؟ وكيف ندرس النصوص؟ يعني، أن نتساءل لماذا نقرأ كتابًا ما؟، إذ أحسن وسيلة لفهم قوة بعض الأعمال واستمراريتها، هو التساؤل حول ما يجده القراء فيها.

بدأ الاهتمام بالقراءة يتطور في الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية نوعًا من الفتور، حيث تبين أن اختزال النص الأدبي إلى مجموع من الأشكال، عديم الجدوى. لقد أصبحت الشعرية في مأزق: فكل دراسة تعنى بالبنيات فقط، تفضي إلى نماذج أكثر عمومية وناقصة جدًّا.

2- تطور اللسانيات:

قادت هيمنة التداوليات المختصين في الأدب إلى الاهتمام بمشاكل التلقي. فلوصف اشتغال اللغة ستضيف اللسانيات إلى الفرعين التقليديين: «التركيب»، أي (علاقة العلامات فيما بينها)، وعلم الدلالة (علاقة العلامات بما تدل عليه). فرعًا ثالثًا، هو التداولية (علاقة العلامات بمستعمليها). يرجع هذا التقسيم الثلاثي إلى الفيلسوف الأمريكي تشارلز موريس الذي أسس نظرية العلامات 1938.

ما يميز التداولية هو الاهتمام بالتفاعل داخل «الخطاب»، وإذا كانت اللغة تستخدم للإخبار أكثر منه للتأثير، فإنه يتعذر فهم ملفوظ ما بالإحالة إلى مرسله، فالزوج المركب من المتحدث والمتحدث إليه، هو ما ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار.

إن تأثير التداوليات على دراسة النص واضح إذن، وإذا كان تنضيد الكلمات في العمل الأدبي ليس نتيجة للمصادفة إلا قليلاً، فإن فهمه لا يمكن اختزاله في استخراجه أو ربطه بمؤلفه، فما يجب تحليله هو العلاقة المتبادلة بين الكاتب والقارئ.

3 - النقد الأدبي ونظرية التلقي:

لكن ما المقصود بدراسة القراءة؟ إذا كان موضوع النقد الأدبي هو العمل الأدبي، فما هو يا ترى، موضوع نظريات التلقي؟ هل هو قدرات القارئ؟ أم النص الذي تستند عليه هذه القدرات؟ أم التفاعل بينهما؟ لكن هل هذه القراءة تختزل في تبادل ثنائي؟ هل العلاقة بالعمل تتصل أيضًا بالممارسات الثقافية، وبالنماذج الأيديولوجية، وبالثوابت التحليلية النفسية؟ ألا يعني أخذ هذه العوامل المتعددة بعين الاعتبار عودة إلى الحقل التقليدي للدراسات الأدبية؟

بالفعل، هناك طريقتان لمقاربة هذا المشكل: فتحليل القراءة يعني التساؤل، إما عن الطريقة التي ينبغي اتباعها في قراءة نص ما، وإما حول ما نقرأ (أو ما يمكن قراءته) في النص. لقد تردد الباحثون دومًا بين هاتين المقاربتين، وبإيجاز، يمكن أن نميز، من بين المنظورات الكبرى، أعمال مدرسة كونستانس الألمانية، والتحليل السيميائي، والدراسات السيميولوجية ونظريات القارئ الفعلي.

تعتبر مدرسة كونستانس، من ضمن المحاولات الكبرى الأولى، لتجديد دراسة النصوص، انطلاقًا من عملية القراءة، ففي الوقت الذي كان يتم فيه الاهتمام أساسًا بعلاقة النص/ المؤلف، ستقترح المقاربة الألمانية تحويل الاتجاه نحو العلاقة، نص/ قارئ،

وقد انقسمت مدرسة كونستانس إلى شعبتين مختلفتين جدًا: هما «جمالية التلقي» لهانس روبير ياوس، ونظرية القارئ الضمني لآيزر.

انطلقت «جمالية التلقي» في بداية السبعينيات، تدفعها الرغبة في إعادة النظر في التاريخ الأدبي، إذ لا حظ ياوس أن العمل الأدبي لا يفرض وجوده واستمراريته إلا عبر الجمهور. فالتاريخ الأدبي ليس هو تاريخ العمل الفني فقط، بل هو تاريخ قرائه المتتابعين عبر الزمن. فينبغي تحليل الأدب باعتباره نشاطًا تواصليًا، عبر تأثيره في المعايير الاجتماعية.

يرجع ظهور «نظرية القارئ الضمني» عند «آيزر» إلى سنة 1976، ففي الوقت الذي اهتم فيه «ياوس» بالبعد التاريخي للتلقي، عني أيزر بأثر النص على القارئ العادي، ويتجلى مبدأ آيزر، في أن القارئ هو مفترض النص. فالأثر يتعلق إذن، بإظهار الكيفية التي ينظم بها العمل الأدبي ويوجه القراءة من جهة، ومن جهة أخرى، يتعلق بالطريقة التي من خلالها ينفعل الفرد/ القارئ على المستوى المعرفي.

أما المقاربة السيميائية عند أمبرتو إيكو كما وردت في كتابه «القارئ في الحكاية»، فهي تشبه كثيرًا مقاربة آيزر. يعود نموذج «إيكو» إلى سنة 1979، وفيه يقترح تحليلاً للقراءة «التشاركية». فالهدف عنده إذن، هو الكيفية التي يبرمج بها النص عملية تلقيه، وما ينبغي أن يقوم به القارئ النموذجي، هو الإجابة بشكل كبير عن مستلزمات البنيات النصية.

فالتحليلات السيميائية مدينة بالأساس إلى فليب هامون و M. Otten، وقد تطورت في 1980، مرتكزة على إرادة دراسة القراءة انطلاقًا من تفاصيل النص. لم يعد الأمر هنا مرتبطًا بالنماذج

النظرية الكبرى ولكن بتحليلات دقيقة، دائمًا تكون حاذقة جدًا، مظهرة هذه الخاصية أو تلك لفعل القراءة. اقترح M.Otten في محاولة للتركيب، أن فهم الفعالية القرائية يتم عبر ثلاثة حقول محددة بدقة: النص المعروض للقراءة، ونص القارئ، وعلاقة النص بالقارئ. منذ الآن، نجد العديد من الاقتباسات من أنظمة آيزر وإيكو.

لقد دشنت مقاربة جديدة للقراء محورها القارئ الواقعي، بدراستين لـ ميشيل بيكار «**القراءة باعتبارها لعبًا**» 1986 و«**قراءة الزمن**» 1989، فما يؤاخذه بيكار على مَن سبقوه، كونهم يحللون قراءات نظرية أنجزها قراء مجردون، فحسب بيكار، آن الأوان، لوضع حد لمثل هذه القراءات الافتراضية، (والتي ربما لم توجد في يوم من الأيام)، كيما ندرس القراءات الحقيقية الوحيدة: أي القراءة الملموسة لدى القارئ الواقعي، خلافًا للقارئ المفترض في نماذج آيزر وإيكو. فالقارئ الواقعي يلج النص بذكائه، ورغباته، وثقافته، وتحديداته الاجتماعية والتاريخية، ولا شعوره.

إنه منظور قريب- رغم كونه أكثر ارتباطًا بالتحليل النفسي- من منظورنا في كتاب «الأثر- الشخصية في الرواية» (1992).

هذه النظريات المتعددة، التي لم نتوقف أبدًا عن الرجوع إليها، تسعى في أغلبها، أن تكون شاملة، وتزعم أنها قادرة على أن تطبق على المتن الأدبي كله. والحالة هذه، عديد من تأثيرات القراءة ارتبطت بخطية العمل الأدبي، فالباحثون - دون أن يهملوا بقية الأجناس الأخرى- قد أخذوا النصيب الأوفر لأمثلتهم من الحقل السردي، وسنتبعهم في هذا النهج.

الفصل

الأول

1

ما هي القراءة؟

I - القراءة نشاط بأوجه متعددة

القراءة نشاط معقد ومتعدد، ينمو في اتجاهات عديدة، ومن بين المؤلفات الكثيرة التي تناولت الموضوع سنعتمد على دراسة (جيل تريان) "Gilles Therien" («من أجل سيميائية القراءة» protée 2-3,1990,p p1-4)، التي ترى في القراءة سيرورة، أو عملية من خمسة أبعاد.

1- القراءة باعتبارها سيرورة ذهنية - فيزيولوجية :

القراءة، فعل ملموس، وقابل للملاحظة، يستدعي ملكات محددة بدقة للكائن البشري، فلا تتحقق القراءة دون تشغيل الجهاز البصري، ووظائف الدماغ المختلفة. فالقراءة هي عملية إدراك، وتحديد، وتخزين للعلامات، تسبق كل تحليل للمحتوى. لقد اتجهت العديد من الدراسات-ومن بينها دراسة «فرانسوا ريشودو»، «المقروئية» (1969–Denoel) إلى وصف هذا النشاط بدقة فائقة، إذ

بينت هذه الدراسات أن العين، لا تدرك العلامات الواحدة تلو الأخرى، وإنما تدركها في شكل مجموعات Paquets، وهكذا فإننا قد نقفز على بعض الكلمات، أو ندغم العلامات فيما بينها. فحركة البصر ليست خطية، وليست موحدة الشكل Uniforme؛ بل هي بالعكس، عبارة عن قفزات مباغتة، ومتقطعة بلا انتظام، بينها توقفات (ما بين ثلث وربع ثانية) تسمح بالإدراك. وخلال هذه التوقفات، تسجل العين ست أو سبع علامات، مستبقة الآتي بفضل رؤية "جانبية" غير واضحة تمامًا.

إن فك الرموز بالنسبة إلى القارئ، تكون أسهل حينما يتضمن النص كلمات موجزة، ومعروفة لديه، وسهلة ومتعددة المعاني. ومن جهة أخرى، فقدرة الذاكرة التي تسجل وتنسى بسرعة mémoire immédiate عند قارئ ما (ما يستوعب في الذاكرة في لمحة واحدة)، تتذبذب ما بين ثمان كلمات إلى ستّ عشرة كلمة، والجمل الملائمة للأطر الذهنية للقارئ، هي الجمل القصيرة والمبنينة. وكما لاحظ

ذلك ريشودو، فعندما لا يحترم المؤلف هذه المبادئ الكبرى للمقروئية، تصبح كل الهفوات الدلالية ممكنة.

منذ الآن، لا يعود النص «المقروء» أبدًا هو النص «المكتوب»، فمثل هذه الظاهرة، ليست نادرة في الحقل الأدبي (لنتذكر من بين الحالات، حالة بروست)، التي تبين أن فعل القراءة فعل ذاتي في حد ذاته.

وإذا نظرنا للقراءة في مظهرها المادي، فهي تبدو للوهلة الأولى، نشاطًا استباقيًّا وبنينة وتأويلاً.

2- القراءة سيرورة معرفية:

حين يدرك القارئ العلامات ويفكها، يشرع في محاولة فهم المشكلة. فتحويل الكلمات ومجموعات الكلمات إلى عناصر دالة، يفرض جهدًا تجريديًّا مهمًّا.

ويمكن أن يكون هذا الفهم في الحد الأدنى؛ لأنه يتعلق بما يجري. فالقارئ، وهو منشغل كلية بالوصول إلى النهاية، يركز على تسلسل الأحداث: فالنشاط المعرفي يساعد القارئ على التقدم بسرعة داخل الحبكة L'intrigue. هذا ما يحدث عمومًا، عند قراءة الروايات البوليسية أو حكايات المغامرات. فعندما تكون النصوص أكثر تعقيدًا يستطيع القارئ، عكس ذلك، أن يضحي بالتقدم لصالح التأويل: محاولاً إدراك كل التضمينات عبر توقفه عند هذا المقطع أو ذاك. لقد وصف «رولان بارت» بدقة في كتابه لذة النص هاتين الممارستين للقراءة:

«قراءة تذهب رأسًا إلى مفاصل القصة، وتأخذ بعين الاعتبار امتداد النص، وتجهل ألاعيب اللغة (فإذا قرأت جول فيرن، فإني أسرع، ويضيع مني الخطاب، ومع ذلك لا تنبهر قراءتي بأي ضياع لفظي، بالمعنى الذي يمكن أن يكون للكلمة، في علم استكشاف المغامرات)، أما القراءة الأخرى، فلا تغفل شيئًا. تلتصق بالنص، وتنهمك في عملها بجد وحماسة، وتدرك في كل نقطة من النص انقطاعات الوصل التي تقطع اللغات -وليس القصة: فما يأسر هذه القراءة ليس هو التمدد المنطقي، ليس هو تعرية الحقائق من أوراقها، ولكنه الصيغة المورقة لتوليد الدلالة». (لذة النص Seuil. 1973 ص22-23).

فما بين «التقدم» و«الفهم» توجد، بالطبع، أساليب وسيطة: ويمكن لهذين المتغيرين أن يتألفا من نسب متعددة. ومع ذلك، ففي جميع الحالات، تتطلب القراءة كفاءة ما. فالنص يوظف معرفة أقل، هي التي ينبغي للقارئ أن يمتلكها إذا أراد متابعة قراءته.

3- القراءة سيرورة عاطفية:

تنبع جاذبية القراءة بشكل كبير، من الانفعالات التي تحدثها. وإذا كان تلقي النص يستدعي قدرات القارئ الذهنية، فإنه يستدعي أيضًا- وربما بشكل خاص- عواطفه. فالانفعالات هي فعلا أساس مبدأ التماهي، الذي يعتبر محركًا جوهريًا لقراءة العمل التخييلي Fiction. تدفعنا الشخصيات الروائية للاهتمام بمصيرها؛ لأنها تثير إعجابنا، أو شفقتنا، أو ضحكنا، أو تعاطفنا.

وقد أبرز توماشوفسكي في مطلع القرن 20، أولوية الانفعال في اللعبة النصية: «حينما تكون موهبة المؤلف عالية، يصعب مقاومة توجيهاته الانفعالية، فيصير العمل مقنعًا، وقوة الإقناع هذه، باعتبارها أداة تعليمية، هي مصدر انجذابنا نحو العمل». (نظرية الأدب، تودوروف الموضعاتية -Seuil- 1965 ص296). لقد تحدث فرويد أيضًا عن هذا الاستعداد العاطفي للقارئ. إذ بواسطته نندمج في عالم النص، ومن ثم التجربة التي نستخلصها منه: «فأمام ما يواجهنا في الحياة، فإننا نتصرف على العموم بشكل سلبي، ونبقى خاضعين لتأثير الأحداث، لكننا نستجيب لنداء الشاعر؛ فبواسطة الوضع الذي يجعلنا فيه، والمشاعر التي يوقظ بداخلنا، يستطيع أن يبعد أحاسيسنا عن تأثير ما، ليوجهها نحو تأثير آخر». (L'inquiétante étrangeté.1985.p262).

ويمكن الإحاطة، وبسهولة، بدور الانفعالات أثناء فعل القراءة: فأن نرتبط بشخصية ما، هذا يعني الاهتمام بما يحدث لها. أي الاهتمام بالحكاية التي تقدم هذه الشخصية. فلأن هناك رابطًا عاطفيًّا يربطنا «بلوسيان دوريبانبري» – من خلال متابعتنا قراءة **الأوهام الضائعة** لـ -Balzac-، نهتم بالأسباب النفسية والاجتماعية التي أدت إلى إفلاسه. ولأن شخصيات «بروست» تكون أحيانًا مغرية، ومنفرة، ومسلية، فإننا نجول في عالم «البحث عن الزمن الضائع» بلذة. ونقبل في الوقت نفسه رؤية الحياة والفن التي تنعكس في هذا العالم.

إن السعي لإبعاد التماهي -ومن ثمة الانفعالي- عن التجربة الجمالية، مآله الإخفاق. هذه هي العبرة التي استخلصها كل من

جاك لينهارت وبيير جوزسا Jozsa، في دراستهما المقارنة للقراء الفرنسيين والمجريين. «فبعد تحليلهما لروايتي («الأشياء» لجورج بيريك، و«مقبرة الصدأ» le cimetière de rouille لأندري فيجيس) من وجهة نظر سوسيولوجيا التلقي لاحظا ما يلي:

«قد بدا جليًّا أن سيرورة التماهي التي أراد بعض كتاب ومنظرو الأدب المعاصر إقصاءها، لازالت موجودة في مركز مبادئ صيغ القراءة التي برزت أثناء بحثنا الميداني، سندعو هذه الصيغة بصيغة القراءة المتماهية-الانفعالية» (قراءة القراءة 1983 ص38). لنسجل الرابط الوثيق القائم بين التماهي والانفعال. إن الانخراط العاطفي يبدو مكونًا أساسيًّا للقراءة بصفة عامة، أكثر منه صيغة خاصة للقراءة.

4- القراءة سيرورة حجاجية:

إن النص باعتباره حصيلة لإرادة خلاقة، ولمجموعة عناصر منظمة، هو دائمًا قابل للتحليل، حتى ولو تعلق الأمر بالحكايات المروية بضمير الغائب، باعتبارها «خطابًا» وموقفًا للمؤلف إزاء العالم والكائنات. في اصطلاح التداولية نقول: إن الغاية التأثيرية (إرادة التأثير على المرسل إليه وتغيير سلوكه) ملازمة للنصوص المتخيلة Fictif. ويهدف السرد، كما سجل ذلك جان ميشيل آدم في دراسته حول الحكاية، «إلى الوصول بالمؤول المفترض (حالة التواصل المكتوب)، أو الراهن (حالة التواصل الشفهي)، إلى خلاصة ما، أو إبعاده عنها». (النص السردي 1985 ص6-7). فقصدية الإقناع، حاضرة في كل محكي، بطريقة أو بأخرى.

فإذا كانت الوظيفة الحجاجية واضحة بجلاء في رواية الأطروحة (فرواية مالرو-**«الأمل»** تهدف إلى إقناع القارئ بعدالة قضية المدافعين عن الجمهورية الأسبانية). فإننا نجدها أيضًا في أنواع أخرى من النصوص، ففي رواية **«جاك القدري»**، يحاول ديدرو التأثير على القارئ عبر تغيير المنظورات، فمنظور **«جاك»** الذي يرى أن الحرية وهمية، وأن كل شيء مقدر، يتعارض مع المنظور المتفائل لمعلمه المقتنع بوجود الحكم العادل. وبما أنه أصبح من المتعذر، وضع هذه الأطروحة أو تلك، باعتبارها معيارًا مطلقًا (فكلا المنظورين يقصي بعضهما الآخر)، فالقارئ مدعو، كما أراد ذلك ديدرو، إلى أن يستخلص أن المرجعيتين كليهما ليستا شموليتين. وبطريقة مغايرة، ألا يمكن القول إن رواية **«يولسيس»** لجيمس جويس، بمضاعفتها، داخل الفقرة نفسها، للتعمية والغموض، وبانتقالها من وجهة نظر إلى أخرى، دون أن توضح ذلك، ترغم القارئ على أن يعيد النظر في قدرته على القراءة؛ فالغاية التأثيرية في هذه الحالة، هي دفع القارئ للتساؤل حول طريقة تصوره للمعنى.

وكيفما كان نوع النص، فالقارئ مدفوع، تقريبًا، إلى الانحياز إلى موقف ما. فله الاختيار في أن يتبنى، أو لا يتبنى، الحجاج المتطور داخل النص.

5- القراءة سيرورة رمزية:

يتخذ المعنى المستخلص من القراءة (عبر التفاعل مع القصة، والحجج المعروضة، وتعدد وجهات النظر)، مكانة مباشرة في

السياق الثقافي الذي يعيش فيه كل قارئ. كل قراءة تتفاعل مع الثقافة والأطر المهيمنة للمكان والعصر. فأن نرفض هذه الأطر أو نقبلها، فإنه من خلال استنادها إلى نماذج المتخيل الجمعي، تفرض القراءة بعدها الرمزي: **«يأخذ المعنى السياقي لكل قراءة قيمته، إزاء باقي أشياء العالم التي للقارئ علاقة بها. ويثبت المعنى على مستوى متخيل كل واحد، لكنه يتصل، نظرًا للطابع الجمعي لتكوينه، بمتخيلات موجودة، هذا المتخيل الذي يقتسمه مع أعضاء آخرين في عشيرته أو في مجتمعه»** (ج.تيريان. سبق ذكره.ص10). وهكذا تفرض القراءة نفسها باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من الثقافة. إننا ندرك إلى أي مدى كان للأعمال الأدبية لعصر الأنوار أثرها الكبير على التطور الثقافي للقرن 18. ولنستحضر أنه بين سنة 1748 و1754 ظهرت على التوالي، **«روح القوانين»**، **«رسالة حول العميان»**، **«الجزء الأول من التاريخ الطبيعي»**، المجلد الأول من **«الموسوعة»**، **«كتاب الأحاسيس»**. كي نكون فكرة عن الطريقة التي تغير بها القراءة العقليات في بضع سنوات.

II-القراءة تواصل مؤجل

1 – ظروف الفعالية القرائية:

نلاحظ أن الخاصية الكبرى للقراءة بالمقارنة مع التبادل الشفهي، هي وضعيتها باعتبارها تواصلاً مؤجلاً. فالمؤلف والقارئ – في الغالب الأعم– يكونان بعيدين في المكان والزمان. ولهذا فالعلاقة بين المرسل والمتلقي، من خلال القراءة، غير متماثلة كلية. وبالطبع فلهذه

الخاصية نتائجها. ففي الوقت الذي يتجنب فيه الملفوظ الشفهي التعمية عبر إحالات مباشرة ومستمرة للمقام الزمكاني المشترك بين المتخاطبين، فإن النص يتمثل للقارئ خارج مقامه الأصلي. فليس للمؤلف والقارئ إطار مرجعي مشترك. فما في حوزة القارئ سوى أن يقوم بإعادة بناء السياق اللازم لفهم العمل الأدبي، مستندًا في ذلك إلى بنية النص، أي لمجموع علاقاته الداخلية.

هكذا، ففي اللحظة التي يرتكز فيها حوار ما، على المقام الذي هو بمثابة إطار للتبادل، فإن القارئ يلج عالم النص باعتباره موضوعًا مستقلاً، ومنغلقًا. فالرسالة الأدبية المنفصلة عن سياقها تستقبل كأنها نظام مغلق، لا تتخذ مكوناتها المختلفة معناها إلا في علاقتها المتبادلة. فحينما لا نتمكن من ربط عنصر ما بسياق نجهله، فإننا نبحث عن وظيفته داخل البناء الذي يشكله العمل الأدبي. فبالنسبة إلى القارئ، تتم الأمور كما لو أن النص يبدع نسقه المرجعي، الخاص به. إذ خاصية التواصل المكتوب هذه، ليست خاصية سلبية قطعًا، كما لاحظ ذلك آيزر: **«الخطاب التخييلي محروم من مقامه المرجعي، حيث إن التحديد الدقيق يضمن للفعل اللغوي تحققه الكامل. هذا النقص البدهي لا يعني إخفاق الخطاب التخييلي، لكنه يشكل نقطة انطلاق، كي نضبط بشكل أفضل، مصدر خصوصية هذا الخطاب»** (فعل القراءة، آيزر Mardaga، 1985، ص 117). فما يشكل نقصًا في الخطابات التي تتمثل وظيفتها الأولى في الإخبار، لا يشكل بالضرورة نقصًا، بالنسبة إلى النصوص الجمالية، التي توجهها غاية مختلفة.

2- وضعية النص المقروء:

إن الخاصية التأجيلية للتواصل الأدبي، هي التي تصنع بالتحديد غنى النصوص، بطريقة أو بأخرى. فالنص ينفتح على تعدد التأويلات، حينما يتلقى خارج إطاره الأصلي: فكل قارئ جديد يحمل معه تجربته وثقافته، وقيم عصره، «**فبيير باربريس**»، يمكنه أن يؤول روايات BALZAC على ضوء الماركسية، و«**شارل مورون**» يعيد قراءة ملارميه من خلال التحليل النفسي.

وحسب تعبير بول ريكور، «**فالمعنى يتجاوز الحدث**» في العمل المكتوب. وبعبارة أخرى، فالمعنى ينفلت من لحظية الخطاب الشفهي، (الذي هو دومًا حدث زائل)، وذلك عبر طرق أربعة:

- بواسطة التثبيت، الذي ينقذه من الزوال.
- بواسطة التفكيك، الذي ينقذه من القصد الذهني للمؤلف.
- بالانفتاح على العالم الذي ينتزعه من حدود وضعية الحوار.
- بعالمية المواجهة غير المحدودة.

(«الحدث والمعنى في الخطاب» in :M.Philibert, Ricœur ou la liberté selon l'espérance 1971 p183).

إن هذه الخاصيات الأربع توضح الإمكانيات المعتبرة للرسالة المكتوبة.

في الخطاب الشفهي يموت الكلام حالما يتلفظ به، بينما النص المكتوب، يصمد أمام الزمن، فإلى اليوم، لا نزال نستمع لهوميروس وأفلاطون.

فالرابط الذي يربط المتكلم بخطابه ينقطع، في حين أن المكتوب يُمَكِّن القراء من رؤية أشياء أخرى في النص، أكثر من مشروع المؤلف. فتعدد التأويلات التي يمنحها لنا عمل شكسبير، تأتي في جزء كبير منها، من جهلنا التام تقريبًا، بشخصية المسرحي. فالمؤلف لم يعد هنا لينكر هذه القـراءة أو تلك، وحقل الدلالة يمكنه أن يتطور إلى ما لا نهاية.

وبالتخلص من الوضعية، الخاصة، التي تحد التبادل الشفهي، فإن النص يوسع من أفق القارئ، فاتحًا له عالمًا جديدًا. فمرجعيات هذا الأخير غير محددة. ونحن نقرأ شيشرون، ندرك أنه ليست الجمهورية الرومانية القديمة، هي ما سيكتشف القارئ المعاصر، لكن ما سيكتشفه، هو ما يتبقى له، سهل المنال، من هذه القرون التي تفصله عن الجمهورية: مجموعة من السمات، المخترقة للزمن، التي يمكنها أن تستثمر اليوم بطريقة رمزية.

وأخيرًا، فاستبدالنا مجموعة من القراء المفترضين بشكل نهائي، بالمواجهة المحدودة للتواصل الشفهي، يكتسب النص بعدًا عالميًّا، فالكتاب المقدس عرف قراء انتموا لكل العصور، وكل القارات، وكل الطبقات الاجتماعية.

إن تغييب سياق الرسالة المكتوبة، شرط لتعدد النص.

هل كل قراءة مشروعة؟

نظرًا للخاصية النوعية للتواصل الأدبي، يمكننا أن نتساءل، ألا يحق لكل قارئ أن يؤول النص كما يحلو له؟ ففي المستوى الذي يكون فيه العمل مفصولاً عن سياقه، نادرًا ما يقرأ العمل كما يريد مؤلفه أن يراه. أليس من المنطقي أن نتخلى عن استخلاص القصد الأول، ولا نرى في النص إلا ما نريد رؤيته؟

فكما وضحنا ذلك، إذا لم نستطع اختزال العمل الأدبي في تأويل واحد، فإنه والحالة هذه، هناك دعائم الإثبات. وبكل تأكيد، فالنص يسمح بقراءات عديدة، لكنه لا يسمح بأية قراءة كما اتفق، «**تلاحظ كاترين كربرات- أوريشوني» أن القراءة ليس معناها إرخاء العنان لنزوات الرغبة وللهذيان التأويلي**». لأنه «**إذا استطعنا أن نقرأ أي شيء في أي نص (...) فكل النصوص ستصبح سواء**» (التلفظ والذاتية في اللغة ص 181 . A.Colin 1980).

وحسب رولان بارت، إذا أرادت القراءة أن تكون مشروعة، يجب أن يتوفر فيها معيار الانسجام الداخلي: «**فلا تتعلق موضوعية الناقد كلها باختيار الشفرة، ولكن بالصرامة التي يطبق بها النموذج المختار على النص**».

(نقد وحقيقة، 1966، ص20)

وهكذا تكون لدينا **ثلاث قواعد** كبرى للإثبات: ينبغي أن تكون شبكة التأويل قابلة للتعميم على مجموع العمل، ومحترمة

المنطق الرمزي (كما استخلصه التحليل النفسي)، وتسير دومًا في الاتجاه نفسه. وبعبارة واحدة، فالإحكام هو مقياس القراءة.

على هذه الطريقة اعتمد بارت من أجل صياغة قراءته الخاصة لراسين: فبالنسبة إليه لا يتعلق الأمر باستخلاص حقيقة ما من العمل. ولكن أن يواجهها بلغة خاصة (التي كانت هي اللغة البنيوية والتحليل النفسي).

أضاف بول ريكور لمبدأ الانسجام الداخلي، مبدأ الانسجام الخارجي: فلا ينبغي للقراءة أن تسير ضد بعض المعطيات الموضوعية (السيرية، والتاريخية أو معطيات أخرى) الموجودة في النص. أيضًا فكل القراءات غير متساوية. «فلا يجب أن يكون التأويل محتملاً، ولكن أن يكون أكثر احتمالاً من تأويل آخر. فهناك معايير نسبية للأفضلية» (من النص إلى الفعل، Mardoga 1985 - ص117).

إن الإجابة الأكثر إقناعًا، هي تلك التي تقدمها المقاربة السيميائية للقراءة، والتي ترتكز على الحالة الآتية: وهي أن التلقي في جزء كبير منه، مبرمج من قبل النص، ومن ثم، فلا يستطيع القارئ أن يفعل أي شيء يريد. وإذا أردنا أن نستعير تعبير أمبرتو إيكو، فعلى القارئ التزامات «فيلولوجية» إزاء النص: عليه أن يكشف ما أمكن، مستودعات المؤلف، وإلا سيجازف بتشفيرات زائغة: هنا يذكر إيكو رواية «أسرار باريس» فهذه الرواية ليوجين سو، هي أولاً، موجهة لجمهور ميسور، يتمنى فيها مؤلف الروايات المسلسلة، أن يسلي

الجمهور بلوحة جذابة عن أحياء البؤساء في باريس، ولقد تلقى البروليتاريون في القرن 19 الرواية، باعتبارها وشاية وتجسسًا على شروط حياتهم البئيسة، فالروائي Sue حاول، عن وعي بالظاهرة، أن يقنع هذا الجمهور الشعبي، بأن تحسين وجوده، يجب أن يمر عبر الطريق الإصلاحي، والخضوع للطبقات المسيرة. لكن «**خطأ القراءة**» يتواصل وسيصبح له، حسب Eco، نتائج معتبرة: فسنجد قراء رواية «أسرار باريس» فوق المتاريس في يونيو 1848. فبتأويلنا لرواية إصلاحية على أنها ثورية، هذا يعني أن قراء Eugene Sue، قد مارسوا الغش مع النص بطريقة ما.

إذن فليست كل القراءات مشروعة. هناك، كما يلاحظ إيكو، فرق جوهري بين استخدام النص (أي ممارسة العنف ضده)، وتأويل النص (أي القبول بنمط القراءة التي يبرمج).

*** القراءة الساذجة والقراءة النقدية:**

1 - أخذ الجمهور الأول بعين الاعتبار

أي قراءة من بين القراءات المختلفة، التي يسمح بها النص، ينبغي الأخذ بها من أجل التحليل؟

إن إحدى الإجابات الممكنة عن هذا السؤال، هي إجابة المنظر الألماني «**هانز روبير ياوس**»، الذي لا يريد قطع الصلة مع موضوعية التاريخ الأدبي، فهو يقترح أن نأخذ بعين الاعتبار القراءة الأولى للعمل. لأن الطريقة الوحيدة لإدماج دراسة التلقي في

التاريخ الأدبي، هي بالفعل استخلاص القراءة المهيمنة في العصر الذي كتب فيه النص: «إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ، ستنفلت من النزعة النفسانية المهددة بها، إن هو أعاد بناء أفق الجمهور الأول، من أجل وصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه» (من أجل جمالية التلقي، كاليمار، 1978، ص49). إن الإطار العام الذي يشرط القراءة -"أفق الانتظار"- يجب إعادة بنائه، إن نحن أردنا أن نحكم على جدة، وأهمية، وصدمة العمل أثناء ظهوره.

لقد حدد ياوس أفق الانتظار، من خلال المعايير الجمالية الأساسية: من خلال المعرفة التي يكونها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه العمل، والتجربة الأدبية الموروثة من القراءات السابقة (التي جعلت الجمهور يألف بعض الأشكال والتيمات)، والتمييز المعمول به بين اللغة الشعرية والعملية. هكذا فدراسة رواية «مدام بوفاري»، تلزمنا باستدعاء ما كانت عليه الرواية العاطفية في 1857، وتحليل انتظارات جمهور ضجر من الرومانسية، وبدأ يشد انتباهه الموضوعات الأكثر واقعية مثل «الخيانة الزوجية»، وتحديد ما الذي لازال يجعل من اللغة لغة أدبية: أسلوب مزخرف معتبر، يشكل الجانب الجميل للتدفق الغنائي. فالعامل الاجتماعي، كما نرى، مقصي بعض الشيء منها: فالتكوين الاجتماعي في القيم الجمالية لم يفحص، ومهما يكن، فإننا لا نفارق المنظور التاريخي، وبدون هذا الاعتبار للجمهور الأول، أي مجموع القراء العاديين، فإننا لن ندرك مصير هذا العمل أو ذاك، ولن نفهم تطور الأدب، وأخيرًا لن ندرك تاريخ الأجناس الأدبية.

- القراءة الخطية:

إن العبور من نظرية التلقي، التي لازالت متأثرة بالمنظور التاريخي، إلى سيميائيات القراءة التي تولي اهتمامًا للبنيات النصية، يقودنا إلى طرح المشكل بلغة مختلفة.

إذا ما ارتبطنا باستخلاص مسارات القراءة المثبتة في النص، فإن الخيار النظري الأساس يقابل بين القراءة الساذجة (يعني القراءة الأولى، التي تمتثل للسير الخطي للكتاب)، والقراءة «المحترسة» (حيث القارئ، أو بالأحرى **«الذي يعيد القراءة»**، يمكنه استعمال معرفته العميقة بالنص، ليفكك شفرة الصفحات الأولى في ضوء النهاية).

إن القراءة الساذجة هي السائدة في الغالب. لقد صيغ النص في البداية ليقرأ في تتابعه الزمني (ما نحلم به من خلال آثار «التشويق» في الرواية البوليسية»). وإذا أردنا أن نعرف كيف يشتغل، يلزمنا أن نحلله. لنختبر مثلاً، مقطعًا من رواية «الحياة الحقة» **«لسباستيان كنايت نابوكوف»**، فالسارد يقوم بتحقيق حول أخيه غير الشقيق. وهو كاتب مات منذ زمن قريب، من أجل أن يكتب سيرته، علم أن حياة أخيه Sebastient قد تحطمت بسبب حبه لامرأة تدعى Hélène Von Gram. ذهب مرة عندها: فاستقبل من قبل السيدة Le Cerf، صديقة السيدة Von Gram، والتي اقترحت عليه موعدًا معها. في بداية الفصل XVII، السؤال

الذي يطرح على القارئ تقريبًا هو كالآتي: هل سيلتقي السارد أخيرًا بالسيدة Hélène Von Gram، هذه الشخصية المفتاح في حياة Sebastient Knight؟ إن رد الفعل الأول للقارئ (خاصة إذا كان يعرف جيدًا عمل نابوكوف) هو الإجابة بالنفي، فإثارة انتظار سردي، نؤجله لحظة قبل أن نملأه، هي تقنية مستهلكة جدًّا. وفي رد فعل ثانٍ، ينبغي على القارئ، أن يتعرف على أن الامتناع عن ملء انتظار قد انتهى، هو الآخر، بتحجره ضمن موقع في الرواية المعاصرة: فنابكوف لا يستطيع تجاهله. ومن خلال هذا، يختار الكاتب حلاً ثالثًا: فالسارد يوجد وحيدًا مع السيدة Le Cerf في منزل ريفي (من أول وهلة لم يملأ انتظار القارئ)، لكنه يكتشف في نهاية الفصل بأن السيدة Le Cerf ليست شخصًا سوى السيدة Hélène Von Gra (إذن فالانتظار قد أشبع، لكن ليس بالطريقة التي انتظرنا، وإذن فإننا فقدنا كل أمل). إن هذه اللعبة بين النص والقارئ- وهي إحدى الغوايات الأساسية للقراءة- ترتكز كلية على خطية الحكاية. فالبعد اللعبي في النص مدين جدًّا للقراءة الساذجة.

- **إعادة القراءة:**

إذا كانت القراءة الخطية هي الأكثر احترامًا لقواعد اللعبة، فإنها ليست بالضرورة الأكثر أهمية، فالتتابع ليس هو البعد الوحيد للحكاية: إذ النص ليس فقط «**سطحًا**»، ولكنه أيضًا «**حجم**»، حيث

إن بعض الارتباطات لا تدرك إلا في القراءة الثانية. من هنا ينبغي التفكير، في أن إعادة القراءة هي العملية الأكثر ملاءمة لتعقد النصوص الأدبية. ليست هناك سوى خطوة. ويبدو أن Picard هو المؤهل لتجاوزها:

«إن ممارسة التفسير المفصّل للنص، في الدراسات الأدبية (التي تغير منهجها، وخاصة حقولها المرجعية)، تقود إلى التساؤل الآتي: ألا تكون إعادة القراءة، بعيدًا عن كونها، اتفاقية وجزئية، مدينة لفلتات اللسان، وغايات القصد، نسقية وشاملة، لكنها خاصة بهواة متذوقي الفن، ضرورية بإلحاح ودقة، وبشكل منطقي، في نسق القراءة العادية نفسه، فقط من أجل الفهم-إنها تغذية راجعة. بمستوى عالٍ أكثر تحررًا ووعيًا». (قراءة الزمن Minuit، 1989، ص49).

صحيح أن التأثيرات المتبادلة «التي تسمح بها القراءة هي دومًا متلازمة من أجل إدراك، أو فهم إحدى المقاطع النصية، فالجملة الأولى في رواية Bel ami، هي («حينما ردت الصرافة مائة فرنك، خرج George Duroy من المطعم»)، لا يمكن أن نتذوقها جيدًا إلا إذا عرفنا، من خلال ما سيأتي في النص، أنه بفضل النساء- حيث الدعم المالي سيكون ملازمًا له- سيرتقي في سلم التراتبية الاجتماعية، لا يأخذ الاسم George Duroy قيمة إلا في النسق الذي يشكل مع التيمات الأخرى المخصصة لتعويضه: الكنية، Bel Ami، الذي يشهد بالطبع على النجاحات النسوية للبطل، لكن أيضًا العنوان «**البارون جورج روي دوكانتيل**»، الذي يشير إلى تشريف

البطل ويظهر أعلى مراتب نجاحه. هذه التأثيرات المختلفة للمعنى (معنى جملة الافتتاح، والاسم الرئيسي) لا يمكن إدراكها إلا إذا عرفنا مسبقًا، ما الذي سيقع أثناء قراءة ثانية.

فعندما ينبني العمل الأدبي، لا تصبح إعادة القراءة فقط أمنية: بل ضرورية.

الفصل الثاني

2

صعوبة نظرية

1 - هل القارئ مفكر فيه

* أقنعة القارئ:

وضعية المتلقي في التواصل الأدبي:

هل بإمكاننا الأخذ بعين الاعتبار فعل القراءة، بالنظر إلى الاستمرار اللانهائي الافتراضي لمستعملي النص؟ وبعبارة أخرى، هل من الممكن وضع نظرية للقارئ؟ كي نجيب عن هذا السؤال، ينبغي فحص وضعية المتلقي في عملية التواصل الأدبي.

رأينا، سالفًا، نوعية الخطاب المكتوب: ففي اللحظة التي يكون فيها مفصولاً عن سياقه، فإنه يصنع عالمه المرجعي بقوة الكلمات وحدها. ومنذ الآن، وقبل أن نكون أشخاصًا من لحم ودم، فإن المرسِل والمتلقي سيستسلمان لاختزال الكتابة. توجد في عملية التواصل الأدبي ازدواجية سلطتين.

ففيما يتعلق بالمرسل، فإن الفرق معروف منذ البداية، بين السلطة الإنتاجية في أصل النص، التي هي «**المؤلف**»، وبين السلطة النصية التي تضطلع بالتلفظ التي هي «**السارد**»، فالذي «**يكتب**» ليس هو الذي «**يحكي**». لا يلتبس الكاتب LESAGE بالسارد Gil Blas الذي يوقع المذكرات مع ذلك. وبالطريقة نفسها، فالكاتب إميل زولا، الذي يتمتع في عالم الواقع بسيرة مؤسسة على ركائز قوية، فهو يختلف عن سارد رواية المعصرة **"L'assommoir"**، الذي لا يمكننا أن نمسك به إلا من خلال المحكي. فلكي نكون فكرة عامة عن الكاتب، علينا أن نقوم ببحث، وأن نجمع وثائق، ونقرأ ملاحظات ولمحات سيرته. ولكي نعرف كل شيء عن السارد يكفينا فقط أن نقرأ نصه. يكون السارد دائمًا، من ابتكار الكاتب. ونتيجة لذلك، يمكن أن يتميز عنه من خلال الجنس، والأذواق، والقيم أو الطبيعة. إن سارد «**مذكرات حمار**» Cadichon، رغم أنه موهوب بقدرة مدهشة على التفكير، فإنه ينتمي مع ذلك إلى مملكة

الحيوان. وهي بالطبع، ليست وضعية مؤلفة العمل «كونتيسة سيجور».

وبطريقة تماثلية، فالمتلقي هو في الآن نفسه القارئ الواقعي، حيث السمات النفسية والاجتماعية والثقافية يمكنها أن تكون متغيرة إلى ما لا نهاية، هو أيضًا صورة مجردة يفترضها السارد بما أن كل نص يتوجه بالضرورة إلى شخص ما. إن النص يفترض على الدوام من خلال ما يقوله، ومن خلال الطريقة التي يقول بها، نمطًا من القراء -المسرود لهم-، محددًا بطريقة نسبية. فسارد Sade في رواية «نكبات الفضيلة» مثلاً، لا يتوجه إلى القارئ نفسه الذي تتوجه إليه ساردة «مصائب صوفي». ويمكن أن نستنتج من كل نص، أن المسرود لهم، الخاصين به (القراء المفترضين)، ليست لهم المعرفة نفسها، ولا السن نفسه، ولا مواطن الاهتمام نفسها. فعبر الموضوعات التي يتناولها النص، واللغة التي يستعمل، فإنه يرسم -بطريقة عميقة- قارئًا نوعيًا. إن المسرود له، على غرار السارد، لا يوجد بهذه الطريقة إلا داخل الحكاية: فهو ليس سوى مجموع العلامات التي تشكله.

*** الجمهور، الصورة، الفرد:**

يمكننا انطلاقًا من هذا التمييز، تقسيم أقنعة القارئ، هذا الأخير يمكن مقاربته-انتقائيا أو جملة-باعتباره شخصًا مجسدًا، أو عضوًا من جمهور معروف، أو صورة مفترضة يشكلها النص.

وكذلك تصعب صياغة القارئ نظريًا باعتباره شخصًا مجسدًا: فهو ينفعل بإزاء النص، وفق معايير نفسية واجتماعية وثقافية شديدة التنوع. وسنلاحظ أن التحليل النفسي يسمح باستخلاص بعض الثوابت.

أما على مستوى التاريخ الجمعي، يمكن ضبط القارئ من خلال الجمهور الذي ينتمي إليه. فالقارئ الفعلي لا يحيل فقط، إلى الجمهور المعاصر لظهور الطبعة الأولى من عمل أدبي ما. بل يحيل كذلك إلى كل الجمهور الذي سيقرأ الكتاب فيما بعد. إذا كان من الواجب أخذ هذا الجمهور المشهود بعين الاعتبار؛ فذلك لأن كل قراءة لنص ما، تخترقها بلطف قراءات سابقة له. لن نقرأ Montaigne، بالطريقة نفسها، لو لم يقرأ في السابق من لدن باسكال، وكذلك فقراءتنا لمسرحية أوديب ملكًا، هي موسومة بتحليل فرويد لها.

لكن القارئ، قبل أن تكون له حقيقة تاريخية (فردية أو اجتماعية) فهو أولاً، كما رأينا ذلك، صورة مفترضة: أي هو المرسل إليه الضمني الذي يتوجه إليه الخطاب. فصورة القارئ التي يحددها النص، ليست من إنشاء الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل (الرواية البوليسية تفترض قارئًا-مفتشًا، والقصة الفلسفية تفترض قارئًا-ناقدًا)، وإنما تنشأ كذلك من خلال التلفظ المتميز لكل عمل (كتاب «**نقد العقل المحض**»، لا يتوجه معجمه التقني والمتخصص، إلى الجمهور نفسه الذي تتوجه إليه قصة «القبعة الصغيرة الحمراء»).

*** النص وخارج – النص:**

تبرز هذه المقاربات المختلفة للقارئ، الحد الفاصل بين عالم النص، وعالم خارج النص، فهناك القارئ المثبت في النص من جهة، وهناك الشخص الحي الذي يضع الكتابة بين يديه من جهة.

فكيف نحدد العلاقات القائمة بين القارئ المجرد، سليل العمل الأدبي، وبين القارئ من لحم ودم؟ إن الجواب بسيط للغاية، ينبغي النظر إلى القارئ الأول (المجرد)، باعتباره دورًا مقترحًا على الثاني. وهو دور يمكن رفضه بإغلاق الكتاب. هذا ما يحصل عندما يكون هناك اختلاف كبير، بين وجهة النظر التي يسلم بها النص لقارئه، ووجهة نظر القارئ المعتادة. فلا أحد ملزم، قبليًّا، أن يتعرف على نفسه في المتلقي–النموذجي لرواية Harlequin: قارئ (أو قارئة) منشغل فقط بالانعطافات التي سيتخذها حب فتاة متواضعة الحال لشاب جميل ومدلل، قبل أن يصير في آخر المطاف إلزامًا متحققًا. وفي مستوى آخر، نستطيع، باعتبارنا ذاتا فاعلة، رفض أداء دور قارئ متميز أيديولوجيًّا بشكل كبير. وكما كتبت ذلك سوزان سليمان في دراستها حول «رواية الأطروحة»، فالحكايات «الصراعية خصوصًا (يعني القصص التي ترتكز على بنية مانوية (تضادية) التي تقسم الشخصيات إلى «طيبة» و«شريرة»)، هي التي تثير في القارئ رد فعل من هذا النوع.

«لا يتشكل الإجراء البلاغي في الوصول بقارئ نحو حقيقة حددت من قبل بطريقة تدريجية، وإنما في التعامل معه، منذ الوهلة الأولى، باعتبـاره ممتلكًا لهذه الحقيقـة، أو على الأقل، مثل ذاك الذي

تتجه ميولاته (وتعاطفه) نحو مَن يمتلكها ويقاوم باسمها. وقد نطلق على هذا الإجراء «الإقناع بالجذب»: فالقارئ المنجذب منذ الوهلة الأولى، وسط صفوف البطل، يكون بالضرورة، في الجانب الأفضل" (رواية الأطروحة، بوف 1938 ص178).

وهكذا، فحينما يتيقن Barrés في رواية «المجتثون»، من أن Astiné الشرقية الجميلة باعتبارها أجنبية، هي تجسيد للشر والانحطاط، أو عندما يعتبر Aragon في رواية «الأحياء الراقية»، أن الوضع الوحيد للمصرفي المغفل والمتقدم في السن، يكفي للحط من شخصية Quesnel، فمن حق القارئ أن يرفض الدور الذي نريد أن يؤديه. وعلى العموم، فهناك نصوص لا ننجح في ولوجها ولا نقرأها حتى النهاية.

*** في البدء كان «المسرود له»:**

هل المسرود له نظير للسارد؟ إن مصطلح «المسرود له»، هو المصطلح الأول الذي تم اقتراحه للإحاطة بصورة القارئ المثبتة في النص. وها هو تحديد جيرار جنيت لهذا المفهوم.

«المسرود له مثله مثل السارد، هو أحد عناصر الوضعية السردية، وهو يقع بالضرورة في المستوى الحكائي. أي أنه لا يلتبس، مع القارئ (ولو المفترض) مثلما لا يلتبس السارد بالمؤلف، ضرورة».

(صور، الكتاب الثالث 1972)

ما يطرح المشكل في هذا التحديد، هو النعت «مفترض»؛ لأنه إذا فهمنا أن المسرود له، باعتباره ترهينًا نصيًّا، لا يلتبس بالقارئ الواقعي، فإننا لا ندرك جيدًا ما الذي يميز القارئ المفترض الذي يفترضه النص.

في الحقيقة، لقد تعامل جنيت مع المسرود له مثل تعامله مع السارد، إذ يميز بين نوعين من المسرود له، حسب اعتبار التواصل الخارج عن المحكي (والذي يشكل فيه المحكي الرهان)، يعني القراءة، أو التواصل المعروض في المحكي (والذي يشكل جزءًا من الحكاية المروية) مثل التواصل عبر الرسائل بين شخصيتين. وحسب اصطلاح أصبح اليوم راسخًا، يجب تمييز المسرود له **«الداخل حكائي»**. (داخل الحكاية، أي داخل عالم القصة) والمسرود له **«الخارج حكائي»**. (الخارج عن هذا العالم)، فالأول شخصية في الحكاية، شخصية القارئ، لكنه شخصية كاملة: إنه مثل السيد de Renoncourt الذي يتوجه إليه Des Grieux في رواية "Manon Lescant". إن المسرود له الخارج حكائي ليس شخصية، وإنما هو صورة مجردة، صورة المرسل إليه الذي يسلم به النص. إنه يلتبس كلية بالقارئ المفترض، بل هو القارئ المفترض.

فالمسرود له والسارد، هما معًا خارج الحكاية، صورتان متكاملتان: إنهما ترهينان مجردان. يتم استنباطهما من بنيات المحكي فقط. فيجب أن نميز في رواية **"Le lys dans la valée"** **«زهرة الزنبق في الوادي»** بين فيليكس دوفاندنيس وبين المرأة الشابة التي يكتب

إليها، (سارد ومسرود له داخل الحكاية، شخصيتان في القصة). فمن الترهين الذي يبني الشخصيتين نصيًا (السارد خارج الحكائي)، إلى قارئ مفترض، يفترض فيه الاهتمام بهذه الحكاية (المسرود له خارج حكائي).

ويرجع الفضل «**لجرالد برانس**» في دراسته الشهيرة («**مدخل إلى دراسة المسرود له**» مجلة بويتيك 14 أبريل 1973) في استخراج مميزات هذا القارئ المفترض بطريقة دقيقة. يتساءل جيرالد برانس عن ماهية السمات الأساسية للمسرود له –في غياب كل تدقيق في النص–؟ فالمسرود له في «**درجة الصفر**» يقحمه وجود المحكي فقط، ويتحدد بحسبه، من خلال مجموعة من السمات الإيجابية والسلبية، فهو يمتلك عددًا من القدرات: فهو لا يجيد لغة ولغات السارد فقط (فكل حكاية تفترض لدى قارئها فهمه الشّفرة المستعملة)، ولكن أيضًا، يبرهن على ذلك، بامتلاكه للملكات عقلية (ذاكرة دائمة التأهب، ومعرفة نحو الحكاية، والقدرة على تمييز المقتضيات والنتائج)، ومن ناحية السمات السلبية، فإن حدود المسرود له في «**درجة الصفر**» هي كالآتي: إنه لا يعرف سوى القراءة الخطية، فهو فاقد لكل هوية سيكولوجية أو اجتماعية، ولا يمتلك التجربة ولا العقل السليم، وهذه هي السمات الأساسية للمسرود له؛ وبتعديله لإحدى هذه المميزات يمكن للمحكي بناء مسرود له خاص به.

*** الأوجه الثلاثة للمسرود له:**

إن مفهوم المسرود له ليس له المعنى نفسه، إذا ما استند إلى مستوى المحكي (يعني إلى النص باعتباره نصًا)، أو إلى الحكاية (يعني إلى الأحداث المسرودة)، وقد تم اقتراح مجموعة من النماذج لتدقيق هذا التمييز. نستطيع، انطلاقًا من الحكاية وصولاً إلى المحكي، أن نميز بين ثلاثة أنواع للمسرود له.

الأول: هو «**المسرود له- الشخصية**»، ذلك الذي يلعب دورًا في الحكاية. إنه المسرود له «**داخل الحكاية**» عند جنيت. وقد رأينا كيف أن La comtesse Nathalide كانت داخل الرواية، هي المرسل إليه الظاهر لتلك الرسالة الطويلة التي هي Le lys dans la valée، وأنه في الفصل الأخير الذي يقترح جواب La comtesse، فإن فيليكس هو الذي يصبح مسرودًا له في الرسالة، التي تمثل فيها ناتالي الساردة. وإذا تبادل فليكس وناتالي أدوارهما فهما معًا شخصيتان في الحكاية. وهذه هي إحدى مميزات (وإحدى مفاتن)، الرواية التراسلية، المتمثلة في بناء الحبكة انطلاقًا من الكتابات المتبادلة بين الشخصيات التي تصير، بالتناوب، ساردة ومسرودًا لها.

الثاني: هو «**المسرود له المستدعى**»، ويتعلق الأمر بالقارئ المجهول، من دون هوية حقيقية، يناديه السارد أثناء الحكي. إن له أهمية بالغة في رواية «**جاك القدري**».

«هكذا، ترى، أيها القارئ، أنني على الطريق الصحيح، ولي وحدي أن أجعلك تنتظر سنة أو سنتين أو ثلاث سنوات، حكاية

غراميات جاك» (ديدرو، جاك القدري، كارنيي فلاماريون 1970. ص26-27).

إن هذا المسرود له «المستدعـــى»، ليس شخصية (فهو لا يتدخل في الحكاية باعتباره فاعلاً)، يوظفه ديدرو لغاية «بارودية»، بغية إبراز الطابع الاعتباطي للحكايات، وليهزأ من توقعات القارئ الجاهزة. إنه يشبه المسرود له الموجود من هذا المقطع المشهور من رواية «الأحمر والأسود».

«أيها القارئ، إن الرواية مرآة تتجول في الطريق، فمرة تعكس لون السماء الأزرق، ومرة أخرى تعكس وحل المستنقعات والرجل الذي يحمل المرآة على الظهرية ستتهمونه بأنه لا أخلاقي: فمرآته تظهر الوحل، وأنتم تتهمون المرآة، حري بكم أن تتهموا الطريق حيث الوحل، وأكثر من هذا، اتهموا المسؤول عن الطرقات الذي ترك الماء يأسن لتتكون منه المستنقعات». (ساندال، الأحمر والأسود، 1964. ص361).

إن هدف ستاندال، مختلف جدًّا عن هدف ديدرو: «فالمسرود له المستدعى» لا يوظفه للتنديد بالتوجيه السردي، ولكن لمعارضة صنف من القراء- وهم كثيرون في القرن 19- مهيئين للتنديد بلا أخلاقية الرواية، أكثر من تساؤلهم حول الحاجيات الاجتماعية. وهنا أيضًا، فالشخص الذي ينادي عليه السارد ليس شخصية في الحكاية (لا يلعب أي دور)، ولا قارئًا يفترضه النص (الذي يعرف جيدًا أن الرواية ليس فيها ما هو أخلاقي).

الثالث: النوع الأخير من المسرود له هو «**المسرود له المحو**»، إذ لا يتم وصفه ولا تسميته، غير أنه حاضر بطريقة ضمنية من خلال المعرفة والقيم التي يفترضها السارد عند المرسل إليه. لننظر، مثلاً، إلى الفقرة الأولى من رواية «93»، ثلاثة وتسعون لفيكتور هيجو.

«في الأيام الأخيرة من شهر مايو عام 1793، قام فيلق باريسي، جيء به من منطقة Bretagne، يقوده Santerre– بتمشيط غابة صندري المخيفة في Astillé. لم يكن عددهم يتجاوز ثلاثمائة. لأن الفيلق أنهكته الحرب الضروس. إنها الفترة الواقعة بعد L'Argonne وJemmapes، و valmy للفيلق الأول الباريسي الذي يتكون من ستمائة متطوع. إذ بقي منه 27 جنديًّا ومن الفيلق الثاني 33 ومن الفيلق الثالث 57 زمن الصراعات الملحمية». (فكتور هيجو 93 يوليو 1979 ص31) يتعذر على القارئ فهم هذا المقطع ما لم تكن لديه بعض المعلومات، لا يجب أن يستحضر فقط، إنه تاريخيًّا كانت سنة 1793 سنة الرعب الكبير، والتمرد على الملك في Vendée (أي أوج الثورة، باعتبارها تاريخًا حاسمًا في تقرير المستقبل)، بل يجب عليه معرفة أن Santerre هو قائد الحرس الوطني، وأن غابة Sandraie هي مكان التقاء الزعماء الثوار، وأن L'Argonne و Jemmapes و Valmy هي أسماء لمعارك كثيرة في هذه الحرب الضروس، التي تواجه فيها فرنسا الثورية كبرى الملكيات الأوروبية. إن فيكتور هيكو يسلم بوجود مثل هذه المعرفة عند قارئه، وإلا لأضاف التوضيحات اللازمة. فالمسرود له المحو في رواية «93» له ميزة من بين ميزات أخرى، وهي التوفر على الحد الأدنى من المعرفة حول المرحلة الثورية.

＊ المسرود له خارج الحكاية

إن المسرود له الممحو، يعادل -كما أدركنا ذلك- المسرود له خارج الحكاية عند جيرار جنيت. ومن بين صور المسرود له الثلاثة، هذه هي الصورة الوحيدة، التي تستطيع صياغة ظروف النشاط القرائي، على الأساس الموضوعي للنص. إن المسرود له- الشخصية، ينتمي بالفعل إلى الحكاية، أما المسرود له **«المستدعى»** فليس سوى إبداع روائي، قد لا يتماهى معه القارئ. ومن حقنا أثناء قراءة رواية **«جاك القدري»** أن نعترض على الأسئلة التي يمنحنا السارد، (كما أننا لسنا ذلك القارئ المخاتل، المغتاظ زورًا، الذي تم استفهامه من لدن ستاندال في رواية **«الأحمر والأسود»**).

إن المسرود له خارج الحكاية، باعتباره دورًا يقترحه النص على القارئ، هو إذن نموذج لكل قارئ مجرد أو محتمل، الذي نذرت مختلف نظريات القراءة نفسها لتحديده.

＊ سلالة مزعجة: من القارئ الضمني إلى القارئ النموذجي:

إن فكرة القارئ المحتمل المرسخ في النص، والذي يتناوب مع القارئ الحقيقي، قد عرفت نجاحًا كبيرًا. فهي تشكل مركز أكبر نماذج التحليل، ومن بين المحاولات الرئيسية، سنذكر، حسب الترتيب الزمني **«القارئ الضمني»** عند و.آيزر و**«القارئ المجرد»** عند ج. لينفلت، وقريب منهما **«القارئ النموذج»** عند أمبرتو إيكو.

يحيل **«القارئ الضمني»** عند آيزر، إلى موجهات القراءة الاستنباطية للنص، وباعتبارها كذلك، فهي صالحة لكل قارئ:

«إنها ستجسد مجموع التوجيهات الداخلية للنص المتخيل كما يتم تلقي هذا الأخير» (فعل القراءة ص70). والفكرة هي كالآتي: عند قراءة نص ما، يتشكل المعنى بالطريقة نفسها عند كل قارئ. والعلاقة بالمعنى هي ما يفسر، في مرحلة ثانية، الجانب الذاتي في التلقي. وبعبارة أخرى، فكل قارئ ينفعل شخصيًّا، إزاء مسارات القراءة الموحدة بالنسبة إلى الجميع؛ لأن النص يفرضها. وهكذا فكل قارئ لرواية **«الوشائج الخطيرة»** يتمتع بالامتياز الذي يمنحه له النص، وهو الدخول إلى مجموع الرسائل المتبادلة. وهذا وضع يقتسمه الطرفان (الشخصيتان) Valmont و Mme Merteuil (اللذان يقرآن بدون تحرج الرسائل التي ليست موجهة لهما)، فهناك تطابق في وجهات النظر بين القارئ والشخصيتين. فهذا التطابق «الميكانيكي»-الناتج عن التكافؤ في المعرفة- له ربما صورتان بالغتان للمجون، قد يتم تلقيه حسب الأفراد، باعتباره تجربة غنية، أو بالعكس، على أنه سبب قوي لتحريم الكتاب. المهم، في الحالتين معًا، أن كل واحد ينطلق من تجربة القراءة نفسها: التماهي، الذي تفرضه بنية النص، مع الشخصيتين Valmont و Merteuil. ولنأخذ مثالاً آخر مختلفًا تمامًا، وهو «القارئ الضمني» في روايات «أجاثا كريستي»، الذي سيفرض على القارئ الحقيقي انتظار نهاية الحكاية كي يعرف هوية القاتل.

في نسق لينفلت، هناك معادل للقارئ الضمني (دراسة في النمذجة السردية. كورتي 1981)، هو القارئ المجرد. **«فالقارئ المجرد يشغل، من جهة، صورة للمرسل إليه المفترض والذي يسلم**

به العمل الأدبي ومن جهة ثانية، صورة للمتلقي المثالي، القادر على تجسيد المعنى الكلي في قراءة نشيطة» (المصدر نفسه ص18). يتحدث لينفلت، مثله مثل جنيت عن «المسرود له» لكنه يحتفظ بالمصطلح للقارئ المتخيل الذي يستدعيه السارد، الذي أشرنا إليه أعلاه باسم **«المسرود له المستدعى»**، ومن أجل توضيح الأمور لنفحص هذا المقطع من «الرواية المضحكة» لسكارون، حيث يتكلم السارد بضمير المتكلم.

«إني أستمتع بشرف يمنعني من عدم تحذير القارئ المتطوع، فإذا صدمته هذه المهازحات، التي لاحَظها في هذا الكتاب حتى الآن، فالأفضل له أن لا يتابع القراءة. فبوعيه لن يرى أشياء أخرى، حينما يصير هذا الكتاب أكبر حجمًا من "Le Cyrus" (مقطع أورده لينفلت ص22).

يفرض هذا المقطع، بالنسبة إلى لينفلت التمييز بين ثلاثة ترهينات: المسرود له، والقارئ المجرد، والقارئ المجسد: **«فالقارئ المتطوع»** المستدعى هنا هو مسرود له، باعتباره ترهينًا سرديًا ينبغي تمييزه من جهة عن **«القارئ المجرد»**، الذي يفترض فيه فهم هذا النوع من المهازحات حول الكتابة الروائية، ومن جهة أخرى، عن القارئ المجسد المنهمك في قراءة الرواية. وقد يتبنى القارئ المجسد -بدهيًّا- الموقف الأيديولوجي عند القارئ المجرد. متسليًا بهذا النوع من التطفل، وقد نوافق رأي القارئ المتخيل الذي هاله ما رأى، بحيث من الأفضل له التوقف عن متابعة القراءة. ومع ذلك فالأمر لا يتعلق

بترهينات ليست من الطبيعة نفسها (مصدر سبق ذكره ص23)، ومن جهتنا سوف نقول بكل بساطة، إن المسرود له المستدعى («**القارئ المطوع**» المشهور بعض الشيء، والذي قد يثور) هو سند اللمحة الساخرة الموجهة للمسرود له المحو، (القارئ اليقظ الذي فهم أن هذه اللمحة لم توجه له).

يتم تحديد القارئ النموذج من خلال المنظور التداولي عند Eco: «باعتباره مجموعة من شروط النجاح أو السعادة، المؤسسة نصيًّا، ينبغي أن تكون مشبعة حتى يترهن النص في مضمونه المحتمل». لدينا هنا، صورة قارئ بناه النص: المتلقي، الفاعل والمنتج، الذي يتضمنه التشفير الأقصى للمحكي. وبعبارة أخرى، فالقارئ –النموذج، هو القارئ المثالي الذي يستجيب بدقة (أي وفق رغبات المؤلف) للمتطلبات الصريحة والضمنية، لنص معين. ومن بين الاستجابات التي يتطلبها النص قد نجد افتراضات خاطئة. قد يمثل الإخفاق التأويلي- إذا برمجه النص- شرطًا من شروط السعادة في القراءة. فقصة «المُصَادِر» لبالزاك والتي حللها «**فلرتر شور فيغن**» («**القارئ والأرنب**» القراءة الأدبية. Clancien Cuirnard 1987 ص ص 42.57). يظهر جليًّا، أن النص يمكنه أن يقود القارئ النموذج، نحو تأويلات مغلوطة.

تفتتح الحكاية على بورتريه لامرأة أرستقراطية، وهي السيدة De Dey، المقيمة في مدينة كارونتان الصغيرة، في لحظة الرعب. لقد توصلت للتو، برسالة من ابنها Auguste، وهو معارض للثورة،

وعضو في بعثة Granville، يخبرها، من داخل السجن، بمشروع الهروب، وبقرب العودة إلى كارونتان. وفي الوقت نفسه الذي كانت فيه السيدة De Dey تنتظر بشوق ابنها، - يخبرنا النص أن شخصية سبق ذكرها تتجه صوب المدينة. يفكر القارئ في الوهلة الأولى في تقنية «اللغز المقحم»، إذ لإدخال شخصية سبق ذكرها، يتظاهر السارد باعتباره شخصًا مجهولاً، ويتخيل القارئ أن الأمر يتعلق بأوغيست. وبالفعل، فإن الرجل الشاب لن يتأخر في المثول أمام السيدة De Dey التي تهرع إلى حضنه، منادية إياه «ابني». لكن «المُصَادِر» هو في الحقيقة مصادر. وبعد أن استوعبت السيدة De Dey خطأها، وجدت نفسها مرغمة، على ضيافة ثوري تحت سقف بيتها. وستلقى حتفها جراء ذلك. كان النص يترقب -بالطبع- مثل هذه القراءة المغلوطة والتي بذل الجهد كله من أجل ضمانها. كان لزامًا على القارئ النموذج، كيما يكون للحكاية أثرها، أن يقترف الخطأ ذاته الذي اقترفته السيدة De Dey. إن القارئ الحقيقي الذي يرادف عنده «التوقع»، «الملل»، هو مدين للسارد الذي تحاشى توقعاته.

يظهر القارئ الضمني والقارئ المجرد والقارئ النموذج- مع تجاوز الاختلافات بينهم- المبدأ نفسه: الترسيخ الموضوعي للمرسل إليه في متن النص نفسه. إنها صور القارئ التي يسلم بها المحكي، أو المتلقين النشيطين الذين يشاركون في تسلسل الحكاية، إنهم يقومون على فكرة، أن في كل نص، وبطريقة بنيوية، هناك دورًا مقترحًا على القارئ. ولا يفوتنا هنا ملاحظة أنهم يشبهون المسرود له خارج الحكاية، الذي بات قديمًا، لكنه قوي على الدوام.

* من تحليل الحكاية إلى نظريات القراءة:

إن تعدد القراء المفترضين، والتعقيد المتزايد للنماذج، يفسر بالانتقال من السرديات إلى تحليل الأثر النصي.

لم تكن السرديات، التي اهتمت بوصف إجراءات الحكاية، قادرة على السير أبعد من ذلك الترهين السردي. وبتبنيها إزاء النص لمقاربة وصفية، فإنها كانت تعتبره موضوعًا تام الإنجاز يوظف عددًا من البنيات والتقنيات التي قد يتوصل إليها التحليل. فبقدر ما يرتبط مفهوم **«السارد والمسرود له»** بقوة بالمقاربة السردية، مادام استلزمهما وجود الحكاية نفسه، بقدر ما تقود فكرة القارئ المستلزم، المنظر إلى ما وراء الوصف بكثير.

إذا أردنا دراسة القراءة، فالمنظور مغاير تمامًا، إذ ينبغي تحليل النظام السردي في علاقته بالقارئ، لا أن ندركه كما لو أنه مستقل، ومن ثم، فلن يكفينا التحقق من هوية المسرود له وتحديده: بل يجب التساؤل كيف ينفعل القارئ إزاء هذا الدور الذي يقترحه النص عليه. ويهتم كل من آيزر وإيكو، من خلال مقولتي، القارئ الضمني والقارئ النموذج بما وراء النص. فموضوع تحليلهما هو القارئ الذي يجسد الحكاية، أكثر من الحكاية نفسها.

* المشاكل العالقة:

تكمن الصعوبة مع مختلف القراء النظريين، الذين عرضنا لهم، في أنهم ليسوا نظريين بما فيه الكفاية كما يبدو. وأن حقيقتهم «الموضوعية» التي يفترض فيها ضمان دقة وتعميمية التحليل،

ليست ممنوعة بداهة، ومن أجل وصف انفعالات القارئ النموذج- كان إيكو مرغمًا على المرور عبر انفعالات قارئ متجسد ليس سوى «إيكو» نفسه. وهو يعترف كذلك بنوع من الحرج، إذ ليس من السهل تمييز «التأويل النقدي» (أي الشخصي)، و«التعاون التأويلي» (الذي يبرمجه النص، وهو مشترك بين القراء): «إن الحد الفاصل بين هذين النشاطين دقيق جدًّا. وعلينا وصفه بعبارة الكثافة التعاونية، والوضوح والجلاء أثناء عرض نتائج تعاون ناجز» (سبق ذكره ص 243). إن المعايير التي تسمح بتمييز التلقي عند قارئ خاص، عن تلقي القارئ النموذج، غامضة جدًّا كما نرى. فما يسمح «لإيكو» باستخراج القارئ النموذج في قصة «ألفونس دودي» كما يقول لنا، هو الكثافة التعاونية و«الوضوح» و«الجلاء» لقراءته الخاصة. ومن حقنا التساؤل مع منظر آخر، ما إذا كان بورتريه القارئ-النموذج مشابهًا.

وبصفة عامة، ينبغي ملاحظة، أن القارئ الذي يسلم به النص، هو قارئ متخيل على الدوام كما بين ذلك Walter Pong، في دراسة مثيرة للانتباه («جمهور الكاتب هو متخيل دومًا») (PMCA.Jan75، حيث القارئ شيء مفترض، يبتكره الكاتب لبناء حكاية ما، ليس إلا. ويذكر جنيت، أنه ليس هناك كاتب، حتى ولو كان من طبقة «روسو» أو «مشليه»، يستطيع أن يتوجه إلى قارئ واقعي، ولكن بمقدوره فقط، التوجه إلى قارئ ممكن. بالإضافة إلى ذلك، فالرسالة نفسها، لا تتوجه إلى قارئ حقيقي ومحدد إلا مع افتراض أنه سيقرؤها. غير أنه قد يلقى حتفه قبل قراءتها، أعني بدل التوصل بها:

وهذا ما يحدث دائمًا. إلى هذا الحد، فبالنسبة إلى الكاتب فيما يكتب، ولو كان محددًا باعتباره شخصًا، يبقى «**محتملاً باعتباره قارئًا**». (الخطاب الجديد للحكي، Seuil 1983). هكذا، فالقارئ الذي يسلم به النص، ومهما قيل حوله، يبقى «**تخمينًا**»، ومن ثم، فهل، بإمكانه -حقًا- أن يمدنا بشيء من الانفعالات الملموسة للقراء الحقيقيين؟

*** القارئ الحقيقي:**

*** التلقي الملموس:**

إن عدم كفاية النماذج المرتكزة على المرسل إليهم النظريين، هو ما سيقود باحثًا مثل «مشيل بيكار»، إلى التخلي عن القارئ المجرد، لصالح القارئ الحقيقي. الشخص من لحم ودم الذي يضع الكتاب بين يديه. إنها الوسيلة الوحيدة، في نظره، لاعتبار القراءة العاطفية للنص الأدبي: «من المؤكد، أن القراء النظريين يمثلون تقدمًا علميًّا مهمًّا، لكن طابعهم المجرد، سواء كان مسرودًا له واردًا في النص أو قارئًا «مرسخًا»، أو قارئًا جامعًا أو قارئًا نموذجيًّا أو قارئًا «**تاريخيًّا- اجتماعيًّا**» أو مستهلكًا مستهدفًا، فكل شيء فيهم يبدو بطريقة تقشفية، يفر أمام هذا الفحش: فللقارئ الحقيقي جسد يقرأ به. فلتخفوا عني هذا الأمر الذي لا أطيق رؤيته». (قراءة الزمن ص133). وبعيدًا عن كون القارئ الحقيقي له حصة الأسد، وباعتباره كذلك، فهو ينفعل كليًّا مع المتطلبات النفسية ومع الهيمنة الأيديولوجية للنص. فكيف لنا أن ندرس Anna karenine دون

استخراج الإجراءات التي تقحم القارئ في مصير البطلة، إلى حد أنها تتهم مشروع تولستوي؟ تشغل أحاسيس القارئ (باعتباره قارئًا حيًّا، يهتز وينفعل)، إنه التعاطف إزاء Anna- وهو تعاطف يبرمجه النص بشكل واعٍ أو غير واعٍ- هو الذي يجعل من البطلة شخصية مثيرة وجذابة وليست صورة للانحطاط والخطيئة التي تصورها تولستوي في البدء. وفي مستوى آخر، يمكن تقدير القيمة الحقيقية لرواية «**الجزيرة العجيبة**» لجول فيرن، بتجاوزنا للخداع الأيديولوجي الذي تستعمله الحكاية؟ لقد ظهرت عدة دراسات وراء الاكتشاف الجذاب، لجنة آدم، فالقارئ قد دفع بدقة لتزكية الكولونيالية والنظام الاجتماعي.

لا تستطيع السرديات لوحدها أن تبرز مدى نفوذ النص، فإظهار فعالية البنيات السردية لا يكفي: إذ ينبغي في مرحلة ثانية، أن نستخرج تأثيرها على الشخص المجسد. ويبقى لنا، أن نعرف، مقاربة هذا الأخير أثناء التحليل.

*** القارئ المتصفح. القارئ الفاعل. المقروء:**

يقترح «**مشيل بيكار**» في كتابه «**القراءة باعتبارها لعبة**»، رصد ثلاثة ترهينات أساسية داخل كل قارئ: القارئ المتصفح، والقارئ الفاعل، والمقروء. «**فيحدد القارئ المتصفح**» باعتباره جزءًا من الذات، وهو الذي يتناول الكتاب بين يديه، ويبقى على اتصال بالعالم الخارجي. وأما «**المقروء**»، فيحدد باعتباره «**لاوعي**» القارئ المنفعل بإزاء بنيات النص الاستيهامية، أما «**القارئ الفاعل**»، فيحدد باعتباره

ترهينًا للنقد من الدرجة الثانية الذي يهتم بتعقد العمل الأدبي. هكذا، تظهر القراءة باعتبارها لعبة معقدة بين ثلاثة مستويات للعلاقة مع النص.

حينما أعلن Homais في نهاية رواية «مدام بوفاري»: **«أنا عضو في عدة جمعيات علمية»**. فإن السارد يؤكد للتو، وبين مزدوجتين: **«كان عضوًا في جمعية واحدة فقط»**. وحسب مشيل بيكار، فإنه لدينا في هذا المقطع النصي مثالاً مهمًا للعب بين الترهينات القرائية الثلاثة. إن إجراء **«التركيب النقدي»** المتمثل في وضع تعليق حول الخبر المعطى يصلح لإعاقة الاستثمار داخل العمل التخييلي، ومن ثم، فإذا كانت جملة Homais، الكاشفة عن الخدعة الروائية، تتوجه للمقروء و**«القارئ المتصفح»** (حيث العلاقة الجدلية تؤسس آثار المشاركة)، فالتعليق السافر للسارد ينتج عنه تنبيه «القارئ الفاعل»، (الذي لم يكن أبدًا مخدوعًا)، للعبة الدقيقة نفسها بين الترهينات الثلاثة للقراءة، في بداية الفقرة الشهيرة لجمعية المزارعين.

لقد أسِّسَ المقطع على تناوب بين الحوار الغرامي لرودولف وإيما. والخطاب الرسمي موجه من أعلى المدرج لحشد القرويين. هذان الخطابان يؤثر بعضهما في الآخر أثناء القراءة، ويمثلان بقوة، العلاقات بين **«المقروء»** و**«القارئ الفاعل»** و**«القارئ المتصفح»**. «فتسريع إيقاع التناوب، يحاكي تأجج الرغبة (وهذا يمكن أن يشوش «المقروء»)، بينما التعويضات المرصودة لحشود القرويين المخاتلين تبرز فظاظة إغراء إيما، وتصور استيقاظها من الوهم (وهذا ما يحسه بثقل، **«القارئ**

المتصفح»، والذي قد يقوم بتحليله **«القارئ الفاعل»** (بيكار. القراءة باعتبارها لعبًا. ص274)

يطرح هذا التقسيم الثلاثي، بالرغم من أهميته بعض المشاكل في نظرنا، فإذا كان وجود **«القارئ المتصفح»** أمرًا مؤكدًا، فالمفهوم غير موفق عمليًّا لتحليل نص دقيق. كما أن الطابع السلبي للمقروء، ليس أمرًا بدهيًّا، فما بين الموقف المتباعد والاستثمار الاستيهامي، يبدو لنا وجود طرف وسيط (فبالنسبة إلى بيكار، ينبغي البحث عن هذا الطرف في العلاقة بين القارئ («المتصفح»/ و«المقروء»). وأخيرًا، فإذا كان القارئ الفاعل يحدد بالتراجع النقدي في علاقته بالنص، فإنه يجب التمييز بين أنواع مختلفة **«للمباعدة»**.

*** نموذج ينبغي إكماله:**

يرتبط نسق بيكار بمنظوره التحليلي: أي مقاربة القراءة بوصفها لعبة. فإذا سعينا إلى التنظير لمختلف الترهينات القرائية، وبهجرنا لهذا المنظور، سيبدو من اللازم تدقيق هذا النموذج. كما قمنا بذلك في كتاب «أثر- الشخصية في الرواية» (1992 Puf) فإننا سنتخلى بذلك عن مفهوم القارئ المتصفح. وندقق تحديد القارئ الفاعل، وسنستخلص مفهوم المقروء من مفهوم القارئ المتصفح الفاعل.

لا ينسى القارئ الفاعل، كما رأينا، أن النص هو أولاً بناء. وكل بناء يفترض مهندسًا. إن أفق **«القارئ الفاعل»** هو صورة المؤلف الذي يقوده في علاقته بالنص. ويمكن إدراك المؤلف

بطريقتين: فهو العنصر السردي الذي يحكم بناء العمل الفني، وهو كذلك، العنصر المفكر الذي يجتهد «عبر قناة النص» أن ينقل رسالة ما.

ويمكن مضاعفة القارئ الفاعل «بقارئ فاعل يقوم بدور ما». (وهو الذي يسعى إلى اكتشاف الاستراتيجية السردية للنوع، و«قارئ فاعل مؤول»، (يهدف إلى فهم المعنى الشامل للعمل الفني). إن قارئ رواية «الغريب» سوف يشارك السارد في اللعبة، بتقديمه للتوقعات نفسها حول مستقبل «مورسو»، وتحليل النص من أجل استخراج المعنى. إن السؤال «ماذا سيحدث لمورسو؟» سيكون مضاعفًا باستمرار بالسؤال الآخر «ماذا يريد المؤلف أن يقول لنا من خلال بورتريه هذا البطل الشاذ؟».

فإذا أمسك القارئ الفاعل بالنص في علاقته بالمؤلف، فإن القارئ المتصفح الفاعل سيقارب فهم العالم النصي لذاته. وبالفعل، فالقارئ المتصفح الفاعل، هو جزء من القارئ المنجرف وراء الوهم المرجعي، الذي يعتبر أثناء القراءة، عالم النص عالمًا موجودًا. ويتناسيه لطبيعة النص اللغوية يؤمن في لحظة ما بما يحكى له. فالقارئ «الساذج» هو هذا الجزء منا الذي قد يبكي لموت «فيرتر»، ويقتسم مع راسكولنكوف آلامه وقلقه، أو يتمرد مع «أدموند دانتيس» ضد الظلم الذي تعرض له.

يشمل «المقروء» كما حدده «ميشيل بيكار»، بعض ظواهر القراءة التي وضعناها ضمن مفهوم «القارئ الساذج»، والتي ينضاف إليها إشباع بعض الغرائز اللاشعورية، «فالمقروء» بالنسبة

إلينا سينحصر عند هذه النقطة الثانية. فهناك بالطبع مستوى من القراءة، حيث، يعثر القارئ من خلال بعض المشاهد، على صورة استيهاماته الخاصة. ومن ثم، فهو الذي قرأته الرواية: إذ ما يتم داخل القراءة، هو علاقة الذات الفاعلة مع نفسها وعلاقة الأنا بلاشعورها. إن اهتمام القارئ بمشاهد العنف أو الحب ينشط من جديد النزعة التلصصية الطفولية. فإرادة القوة لدى أبطال الرواية تخاطب رغباتنا الدفينة.

*** الأسس التحليلية النفسية:**

أن نستخرج من داخل كل قارئ، الترهينات القرائية نفسها، فذلك يفترض لدى كل ذات فاعلة عددًا معينًا من الثوابت النفسية. وانطلاقًا من هذه المسلمة فقط، نستطيع إبراز القراءة الفعلية، ولو بشكل جزئي لنص ما.

نستمد مثل هذا التصور للذات الفاعلة من التحليل النفسي، فبعض المفاهيم الفرويدية تفترض وجود ظواهر نفسية عابرة للتاريخ. يحدد لابلانش وبونتالي، «الاستيهامات الأصلية»، بأنها «بنيات استيهامية نموذجية (الحياة قبل الولادة، المشهد الأصلي، الإخصاء، الإغراء)، ويرى التحليل النفسي أنها تنظم الحياة الاستيهامية كيفما كانت التجارب الشخصية عند الأفراد» (معجم التحليل النفسي Puf 1981 ص35). وهكذا، فإن لكل فرد عددًا من الثوابت، خارج المميزات الشخصية.

بتحديدنا للقارئ الحقيقي بوصفه ذاتًا بيو- سيكولوجية، فإننا نمتلك إذن وسائل تحليل تجربة القارئ بدقة. وإذا ساعد القارئ المجرد على استخراج الاشتغال السطحي للنص، فالقارئ بوصفه ذاتًا (أي دعامة للانفعالات النفسية والغرائزية المشتركة بين كل شخص) يسمح باستخراج الاشتغال العميق. فبعد العثور على المسرود له خارج الحكاية. يعني الطريقة التي يتخيل بها النص قارئه، فإن عمل الـمُنَظّر هو تحليل الكيفية التي ينفعل بها الفرد إزاء الدور المنوط به. نعرف أن «المسرود له» في رواية «**الجريمة والعقاب**» يرى القصة من خلال وجهة نظر راسكولنكوف الذي يخترق أفكاره ويعرف معاناته. لكن ما هي يا ترى، نتائج هذا الاندماج الحميمي مع القاتل بالنسبة إلى القارئ الحقيقي؟ وما هي نتائج هذا «**الفهم**» من الداخل لعمل إجرامي لن يتفق معه في الواقع بدون شك؟ إن الجواب على هذا النوع من الأنشطة، هو ما ينبغي أن يقدمه تحليل القارئ بوصفه فاعلاً.

الفصل الثالث

3

كيف نقــرأ؟

1- التفاعل بين النص والقارئ:

*** النقصان النصي:**

أن نعرف كيف نقرأ، هذا يعني تحديد الحصة الخاصة بالنص والحصة الخاصة بالقارئ في تجسيد المعنى. وبالفعل، فالقراءة بعيدًا عن كونها تلقيًا سلبيًّا، تبدو تفاعلاً إنتاجيًّا بين النص والقارئ. فالعمل، في جوهره، بحاجة إلى مشاركة المرسل إليه. لأن العالم النصي، كما يسجل ذلك Eco، غير مكتمل: «**فليس مستحيلاً فقط بناء عالم بديل كامل، لكن يستحيل أيضًا وصف عالم واقعي بالكمال**». فأي رواية كيفما كانت، لا تمتلك أدوات اقتراح عالم مغاير بالمرة للعالم الذي نعيش فيه (لأن أبعاد الكتاب لا تسمح بذلك)، وليست لديها الإمكانية لقول كل شيء عن العالم الذي نحيا فيه (وإذن، أين يتوقف الوصف؟).

يكفي، لكي نقتنع بهذه الاستحالة المزدوجة، أن نحلم بأفراد العالم السردي.

فالنص لا يمكنه بناء شخصيات مختلفة بالمرة عن تلك التي نلتقي بها في الحياة اليومية. فحتى المخلوقات الأكثر فنطاستيكية لروايات الخيال العلمي، تحتفظ داخل الخاصيات الشاذة تقريبًا، بخصائص مستعارة مباشرة من أفراد العالم "الواقعي". لنستحضر "المريخيون" لويلز، والذين ليسوا في الأخير سوى مخلوقات بشرية مشوهة.

«أولئك الذين لم يسبق لهم بالمرة أن رأوا مريخيين أحياء، يستطيعون بصعوبة تخيل الرعب الغريب لمظهرهم، أفواههم العجيبة تشبه حرف V، والشفة العليا حادة، لا وجود للجبهة، والذقن غائر تحت الشفة السفلى في الجانب، وهناك تحرك مستمر للفم، الفصيلة الممسوخة لمجساتهم، والتنفس الصاخب للرئتين في جو مختلف، حركاتهم الثقيلة والصعبة بسبب الطاقة الكبرى للجاذبية على الأرض، وفوق هذا كله. الاتساع العجيب لأعينهم الضخمة». (H.G Welles ،حرب العوالم Felio, 1950. p31)

فالكائن البديل الكامل، هو حرفيًّا، كائن غير مفهوم من لدن القارئ.

وبالطريقة نفسها، أن نصف بالكمال (شخصية مستعارة من العالم «**الواقعي**» (وبتعبير آخر، شخصية تاريخية) فهذا لا معنى له. ولنفترض، أنه من الممكن وضع بورتريه مادي وأخلاقي صحيح، يجب أيضًا أن نأخذ بعين الاعتبار علاقاته مع العناصر الأخرى للعالم، في عملية تداخل غير محدودة بالمعنى الصحيح. فـ«**مارات**» و«**دانتون**» و«**روبسبير**» هم أكثر مما يقوله عنهم فيكتور هيجو في روايته (93)، شخصيات تاريخية تنتزع قوتها قبل كل شيء من ثقافة كل قارئ. والرواية، لوحدها ليست لديها الوسائل لتحديدها، فهي ترتكز على المعرفة «التاريخية» لجمهورها. فالنص الناقص بنيويًّا، لا يمكنه أن يستغني عن إسهام وتشارك القارئ.

*** التلقي باعتباره انتهاء:**

يمكننا القول، بطريقة خطاطية، إن القارئ مستدرج ليكمل النص في أربعة ميادين أساسية: في المحتمل الوقوع، وتتابع الأحداث، والمنطق الرمزي، والدلالة العامة للعمل الأدبي. ولنأخذ كل نقطة على حدة.

بما أنه لا يمكن أن نصف كلية الشخصيات والديكور والحالة، فإن القارئ بتحليله سيكمل الحكاية وفق ما يظهر له أنه محتمل الوقوع. إنه بهذه الطريقة يقدم لنا فلوبير الهيئة الخارجية «لفريدريك مورو» في بداية روايته «**التربية العاطفية**»:

«شاب في الثامنة عشر من عمره، شعره طويل، يتأبط ألبومًا. ظل قرب المقود ثابتًا». (التربية العاطفية، باريس. كارني فلاماري 1969. ص37).

خلال الفصل الأول، هذا هو التحديد الوحيد الدقيق، الذي أعطي لنا حول الهيئة الخارجية للشخصية، (فالنص يتقصى صورة الشخصية السيرية والنفسية)، على القراء أن يتخيلوا ما يمكن أن يكون، حسب كل محتمل للوقوع، مظهر **«هذا الشاب في الثامنة عشر من عمره»**، سيبدو بالنسبة إلى الأغلبية، شخصًا هزيلاً ونشيطًا، بالإضافة إلى أن الإطار التاريخي للحكاية يسمح أن نستنتج أن فريديريك يرتدي ملابس ثمينة، (أنهى دراسته ويسافر بالباخرة)، لون **«شعره الطويل»** ترك لتقدير كل واحد، حتى يحدد النص ذلك بدقة، أخيرًا، سنستنتج من وضعية الشخصية «الثابتة» ومن هيئتها (يتأبط ألبومًا)، أن له ملامح هادئة، إن لم نقل خجولة شيئًا ما.

النص وهو يزيل، بالطريقة نفسها، وصف الحركات الصغيرة، فإن القارئ سيعيد بناء سير الأحداث من تلقاء نفسه، مرتكزًا على منطق الأفعال. فسرد تحية مثلاً، يمكنه أن يهمل إحدى اللحظات الثلاثة التي تنظم فعل التحية (**«مدّ اليد»**. **«الشد عليها»**. **«سحبها»**). فيكفي أن يشير النص إلى إحدى هذه المراحل، لكي يستنتج القارئ عفويًا المرحلتين الآخرين. يمكن للحكاية أن تساعد على تعاونية القارئ بالنسبة إلى تتابع أحداث أكثر تعقيدًا، أو تعطي مدة زمنية أكثر أهمية. في رواية **«مفتوح ليلاً»** لبول مورون،

يحكي السارد عن سباق الدراجات لستة أيام، في مكان سباق الدراجات الشتوي، يشارك فيه صديقه Petit Mathieu:

«كان Petit Mathieu فوق السرج، رآني وتبسم لي ابتسامة صداقة بعينه اليسرى، كانت لديه محاولة الانسلال عن الكوكبة تجاه الكيلومتر 3421، في الساعة 131. الدرابزين يضج تحت ضغط الجماهير المفاجئة أثناء العشاء والفم ملآن».

إن الحذف الذي يفصل بين «**ابتسامة الصداقة**» لماثيو الصغير (التي حدثت في بداية السباق)، و«**محاولة الانسلال**» تغطي هنا 131 ساعة، يعني نصف مجموع الأيام الستة للسباق، فإذن، كان لدى القارئ رغم كل هذا، الانطباع بأنه لم يضيع شيئًا من السباق، فهذا لأن منطق الأحداث يسمح له بأن يعيد بناء سير الأحداث.

ومع ذلك، فالعمل الأدبي يقول غالبًا شيئًا آخر مخالفًا لما يبدو أنه يقوله؛ وعلى المرسل إليه أن يفك لغته الرمزية، من أجل هذا عليه أن يأخذ في الاعتبار عملية النقل الاستعاري والمجاز المرسل. فرولان بارت أثناء قراءته بالزاك، يلاحظ في رواية «**سارازين**»، انهدام الاقتصاد التقليدي تحت ضربات طبقة جديدة مضاربة، وعبر عن ذلك مجازيًا، بالخراب المعمم على كل النماذج الكبرى للتبادل: "لم يعد ممكنًا إذن أن نقابل دائمًا ضدًا بضد، جنسًا بآخر، مِلكًا بملك آخر، لم يعد ممكنًا أيضًا أن نحمي نظام التوازن الصحيح؛ بكلمة واحدة لم يعد ممكنا أن نعرض، وأن نعطي للأشياء ممثليها، فرادى ومفصولين وموزعين: فسارازين تمثل التعكير نفسه للتمثيل. التنقل غير المتوازن للعلامات، وللجنس والثروات» (رولان بارت S/Z ط

22 ص 222). وحدها القراءة المتيقظة يمكنها أن تستخلص هذه المجموعة من التوازنات الرمزية ورهانها في الحكاية.

وأخيرًا، على القارئ أن يستخلص الدلالة العامة، التي أراد الكاتب أن يعطيها للعمل. ولكي يقوم بذلك عليه فقط، أن يأخذ في الاعتبار، التدخلات الصريحة للسارد، لكن يجب أيضًا أن يهتم ببناء مجموع النص. إن قارئ رواية «هناك»، بارتكازه على التقابلات الثنائية التي تتضمنها حكاية Huysmans، يمكنه أن يستخرج إحدى الدلالات الأساسية للرواية: الإشراق الصوفي للمطلق الفني والأدبي كمتنفس للعالم المادي الذي بلا مخرج، فالفصل الأول يقابل بطريقة صريحة الواقعية بالرومانسية:

«لم يكن Dartel يرى خارج المذهب الطبيعي رواية ممكنة، إلا إذا رجعنا إلى الكلام الفارغ المتفرقع للرومانسيين» («هناك». كارنيي فلاماريو ص 35، 1978) والجسد بالروح، **«في هذا القماش، تظهر رائعة الفن المحصور، الجامعة بين الخفي والجلي، والمبرزة للقدرات الكئيبة للجسد، المعلية للأساس اللانهائي للروح»** (Ibid ص40).

والمادي بالمافوق طبيعي: **«لم يكن يعتقد في ذلك. ومع ذلك كان يقبل المافوق طبيعي؛ لأنه على هذه الأرض نفسها، كيف ننكر السر الذي ينبع عندنا، ويجافينا، في الشارع، في كل مكان، عندما نحلم به؟»** (**Ibid** ص 42).

إن هذه المجموعة من التقابلات التي تسمح للقارئ أن يمتلك المشروع الأدبي عند Huysmans: أي إعلاء الأطراف - أو جعلها

ترتبط – باقتراحه لنوع جديد من الكتابة: «**الواقعية ما فوق طبيعية**» فالنص عمومًا، يكتفي بإعطاء إشارات؛ وعلى القارئ أن يبني المعنى العام للعمل الأدبي.

*** اليقين والشك:**

إذا كان القارئ «**موجهًا**» وحرًّا، في الوقت نفسه، أثناء القراءة، فهذا يعني أن تلقي نص ما ينتظم حول قطبين، يمكن تسميتهما مع أوطن «**بمواضع اليقين**» و«**مواضع الشك**». (القراءة باعتبارها اعترافًا Français 2000 104/ 1982 fev)، إن «**مواضع اليقين**» هي نقط تثبيت القراءة، المقاطع الأكثر ظهورًا في النص، ومن خلالها نصل إلى المعنى العام للنص. «**أما مواضع الشك**»، فتحيل إلى كل المقاطع الغامضة والملتبسة التي يتطلب فَكُّها مساهمة القارئ، ويبدو أن اصطلاح فيليب هامون الذي يقول «**بالمقروء**» و«**اللامقروء**» (السردية والمقروئية Poétique عدد 40 نونبر 1975) هو أكثر وضوحًا. إن المقروء عند هامون يعتمد قبل كل شيء على القواعد النصية والسردية، التي استخرجتها البنيوية والسيمولوجيا، فما دام النص معتمًا فمن المفيد، كما علمتنا البنيوية، أن نبني القراءة على علاقات التشابه والاختلاف، والانتظام والتوزيع والهرمية بين المتتاليات. أما السيمولوجيا فتسمح لنا بمقاربة النص باعتباره نسقًا مغلقًا ومنفتحًا في الآن نفسه ،يتحكم في وحدات من مستويات مختلفة، وتنظمه بنى سردية كبرى، ويقترح هامون قراءة مثيرة لنص خرافة، وهو نص غامض جدًّا في مجموعة رامبو «إشراقات». إذ أبرز عوامل اللامقروئية من جهة، وعوامل المقروئية من جهة أخرى، يظهر هامون كيف أن

نص رامبو يبني ويهدم برنامج قراءته، كي يتشكل في موضوع خاص. أن نقرأ، فذلك يعني أن نأخذ في الحسبان كل المعايير التي تحدد النص وتحرك وحداته السطحية التي تبني المعنى.

وبغض النظر عن الاختلافات الاصطلاحية، فإن هامون وأوتن يتفقان – وهذا هو المهم – على تمييز بعدين في القراءة؛ البعد الأول يبرمجه النص، والثاني رهين بالقارئ.

2- النص باعتباره برمجة:

* **عَقْد القراءة**: يبرمج النص تلقيه، حين يقترح على قارئه عددًا معينًا من الاتفاقات. إنه «**عقد القراءة**» الشهير.

وفي مستوى عام جدًّا، يحدد النص الأدبي نمط قراءته، وذلك بانتمائه وترسخه في جنس معين، وبمكانته في المؤسسة الأدبية.

يحيل الجنس الأدبي على مواضعات ضمنية توجه انتظار القراء. فإذا قبل القارئ بسهولة، رؤية الأموات وهم يبعثون في الحكاية الفانتاستيكية، فإنه سيمتعض من الحدث نفسه في الرواية البوليسية. وكذلك عند قراءة رواية تاريخية، لن يقبل المتناقضات الصارخة مع التاريخ الرسمي. أمام عمل أدبي غامض أو مقلق، فإن القارئ الذي يعتمد على ما تمنحه له المؤسسة الأدبية، يقبل بالنص، ويسعى إلى إيجاد حل لما كان يطرح له مشكلاً في السابق.

وبهذه الطريقة سنعتبر غموض بعض الصفحات في كتابات جويس أو فولكنر على أنها أدبية – وبالتالي مشروعة – أو على

مستوى آخر غموض الحكايات التي لا تتوفر على حبكة في الرواية الجديدة.

وبدقة أكثر، فميثاق القراءة يعقد في موضعين متميزين:

الاستهلال (l'incipit) وما يطلق عليه جيرار جنيت «النص المحيط» le Péritexte.

إن النص المحيط (ج. جنيت «عتبات» 1987) يحيل إلى المقدمات والمداخل والتنبيهات التي لها وظيفة توجيه القراءة. فلنستحضر المدخل المشهور لرواية «غانغونثورا» حيث يدعو «رابليه» قارئه إلى تجاوز المعنى السطحي للوصول إلى معنى عميق جدًّا، (مضيفًا بطريقة ماكرة، أن هذا المعنى السامي، لم يتم إدراكه من قبل المؤلف)، وبدقة أكثر فالمداخل لها هدف مزدوج؛ أي إعطاء تفسير لدافع القراءة وللكيفية التي تتم به. في مقدمة «جوستين الجديدة» يعمل الماركيز دوساد فقط على إعطاء قيمة لموضوعه (مركزًا على واقعيته) ولكن يعرض بوضوح نواياه من أجل تلافي كل قراءة خاطئة.

«إنه أمر فظيعٌ من دون شك، أن نرسم المآسي المرعبة والتي من بينها الفضاء المضني لامرأة ناعمة وحساسة تحترم كثيرًا الفضيلة، من جهة، ومن جهة أخرى تأثير النجاحات على أولئك الذين يزعجون ويذلون هذه المرأة نفسها، لكن الأديب له من الفلسفة ما يخوله قول الحق، يتغلب على هذه المنغصات. إنه، وهو القاسي بالضرورة، يقتلع بشراسة بيد الحلي الوهمي، حيث الحمق يحمل

الفضيلة، ويظهر بوقاحة باليد الأخرى، للرجل الجاهل الذي كان ضلله، الرذيلة وسط المفاتن والمتع التي تحيط به وتتبعه بلا هوادة».
.(Sade. La nouvelle Justine. 10/18.1978.p26)

وقد تسلك الاستراتيجية المقدماتية، بغية الوصول إلى هدفها، طرقًا ملتوية، يستمسك مونتين، في «تمهيد للقارئ» بشكل قوي بتحقير موضوعه وتثبيط القراءة:

««هكذا» أيها القارئ، فأنا نفسي مادة لكتابي، وليس من المعقول أن تضيع وقتك في موضوع طائش وتافه».

في الواقع، فخلف التدمير البين، يضطلع التنبيه بالوظيفتين المكرستين للمقدمة، ورغم أن مونطين يقوم بذلك بطريقة مفتعلة شيئًا ما، فهو لا يعمل فقط على إعطاء قيمة لموضوع (فهو يركز على أصالته)، بل يسهر على توجيه القراءة، (فهو يقصد استحداث جنس جديد. جنس الكتابة الحميمية والشخصية).

فإذا كان ميثاق القراءة محددًا بطريقة واضحة في النص المحيط، فإنه يكون ثاويًا بطريقة ضمنية في الاستهلالات، فالأسطر الأولى في النص توجه التلقي بطريقة حاسمة. فالصيغة المشهورة «**كان يا ما كان**»، التي تفتتح بها الخرافات، تعمل كموصل للوظيفة التخييلية: إنها تشير للدخول إلى العالم الغرائبي. وبشكل عام، فالإحالة البسيطة إلى الزمن الماضي، بإدخالها للفجوة بين الأحداث المسرودة وفعل الحكي

نفسه، تخبرنا أننا في نظام الحكي. لكن للاستهلال، غالبًا، وظيفة تحديد إطار القراءة. لنعد إلى الجملة الأولى في رواية «جيرمينال».

«في السهل القاحل، تحت جنح ليلة بلا نجوم، حالكة، شديدة السواد، كان رجل يسلك وحده الطريق الكبير مارشان بمونتسو. عشر كيلوميترات من التبليط مطبوعة بخط مستقيم، عبر حقول الشمندر».

إن القارئ يلج منذ الوهلة الأولى إلى عالم واقعي، إنه أمام مشهد عادي، رجل يسير في طريق طويل في البادية، إن المكانيين (Montsou Marchiennes) وبالرغم من أنهما يستحضران خلسة الموضوعين الرئيسيين: الغضب والمال، فإن لهما اسمان محتملان لهما نكهة محلية. هذا الانطباع بأننا إزاء عالم واقعي يتقوى بالبداية الفورية: فالحكاية، وهي تنفتح على حدث جارٍ، تلمح بأنه بدأت قبل بداية النص: وبهذا يتخذ العالم الروائي مشروعيته. فَمَوْضِعُ الرجل المجهول، وهو يخفي صورة السارد (الذي يبدو أنه لا يعرف أكثر من الرجل الوحيد الذي يمشي في البادية) يجعل الدخول إلى العالم الخيالي طبيعيًا. ولنضف أن التفاصيل المظلمة (ليلة بلا نجوم) والقحط (السهل القاحل) تعلنان عن محورين دلاليين من المحاور الكبرى التي سوف تبني الرواية، فالاستهلال يحدد بدقة نوع الحكاية التي نواجه، والطريقة التي يجب أن نقرأها به وما سوف نجده فيها.

وأخيرًا، وعلى امتداد النص، يحدد ميثاق القراءة من خلال خضوع العمل الأدبي لمجموعة من المعايير الظاهرة، تقنن التلقي.

فكل نص يوجد داخل لغة، وشعرية وأسلوب، وهي بالنسبة إلى القارئ مجموعة من الإشارات في عملية قراءته للنص. فحكاية من حكايات فولتير لن تستدعي الانتظار نفسه الذي تستدعيه رواية التجسس. في الحالتين معًا، سيخضع المعجم، والبنية، واختيار الإيقاعات، والصور، لمبادئ مختلفة أساسًا، فلن ننتظر من كل من العملين التأثير نفسه ولا اللذة نفسها.

*** نقط الترسيخ:**

إن القارئ كما رأينا سابقًا، الموجه بعقد القراءة، يؤسس تلقيه معتمدًا على مواطن اليقين التي يسمح بها النص. تقوم نقاط الترسيخ هذه، بوضع معلم للقراءة، وتحميها من التيه، ومن الخبط العشوائي، بالإضافة إلى تعيين الجنس والعناوين (التي تنتمي إلى ما يسمى بالنص المصاحب). يمكن أن نستخرج من النص الشبكات الدلالية التي تبين القراءة، وربط الوحدات المكونة للشبكات بعلاقات التشابه (مجموعة من الكلمات تحيل على الموضوعة نفسها)، والتقابل (انتظام المعنى حول نقيض الأطروحة) أو التتابع (إذ سلسلة من الأحداث تكون كلاً).

إن الصور الأساسية، في قصيدة إيلوار P.Eluard «قوس عينيك»، مرتبطة بفكرة «الدائرية» التي يستوحيها الشاعر من قوس عيني محبوبته. وهكذا يمكن جمع كلمات **«قوس» «برج» «دائري» «رقص» «هالة» «مهد» «أجنحة» «زورق» «فقسة»** التي توحي بشكل دائري أو مقعر. ويرتبط هذا الحقل الموضوعاتي في القصيدة

بفكرة الولادة («**مهد**» «**طَلّ**» «**نبع**» «**لمعان**»، «**فقسة**»، «**هالة**») وبفكرة الطبيعة («**الأوراق**» «**الرغوة**» «**قصب**» «**ريح**» «**أجنحة**»، «**سماء**» «**بحر**» «**تبن**» «**أنواء**») وأن علاقات التشابه هذه تمكن من بنية القراءة: وتبين كيف أن موتيف الدائرية الذي يستدعي تقويس العينين، يصبح استعارة للولادة الجديدة بأبعادها الكونية. هذه الولادة المتجددة الرمزية هي ولادة الشاعر الذي يتصل بالكون بفضل نظرته لمن يحب.

في سوناتة فرلين «**السيد برودوم**» تنتظم الوحدات الدلالية حول التقابل بين صورة «**البورجوازيين**» وصورة «**الشاعر**». إذ يقابل «**وقار**» السيد برودوم «**عمدة وأبو الأسرة**» الذي يرتدي، «**ياقة مزيفة**» و«**بوابيج**»، «**صانعو الأبيات**» «**التافهون**»، «**الحقيرون**»، «**الكسالى**»، «**المُلْتحُون**»، «**المشعَّثون**». توحي هذه البنية المتناقضة بلعبة إحالات لا تتوقف بين عناصر القصيدة المختلفة. هكذا فالبيت الرابع («والربيع المزهر فوق البوابيج يلمعُ»)، الذي يستدعي سخرية طبيعة النظام البرجوازي، يقابل البيت 14 («والربيع المزهر يلمع فوق البوابيج») يبدو أنه يوحي بأن النزعة الامتثالية لها الكلمة الأخيرة. إن القارئ وهو يهتدي بهذه التعارضات، يُكَوِّن بالتدريج، معنى النص.

فقراءة حكاية، ستمكن القارئ من خلال تجميع الأفعال المبعثرة في متتاليات منطقية، من التوجه في العالـم السردي. ففي الروايـة، ترتبط الأحداث بعلاقات تكاملية أو استنتاجية ينظم بها القارئ أماكن ترسيخ لقراءته:

يلاحظ بارت «أن شراء مسدس، يرتبط باللحظة التي سنستعمله فيها (وإذا لم نستعمله، فالتأشير عليه، سيتحول إلى علامة ضعف وخور...إلخ). فرفع سماعة الهاتف يرتبط باللحظة التي ستعيده إلى مكانه؛ فتطفل الببغاء في منزل Filicité يرتبط بمشهد التحنيط، والافتتان». (مدخل إلى التحليل البنيوي للحكايات، ضمن شعرية الحكاية Seuil 1977. ص30).

إن علاقة المشابهة، والتعارض، أو التسلسل المنطقي بين وحدات النص هي إذن، بالنسبة إلى القارئ، نقاط الارتكاز الواضح جدًّا. لكن اللائحة، هي طبعًا، بعيدة عن أن تكون شاملة.

*** مواضع التحديد:**

يمكن للنص أن يبرمج القراءة بتحديد الفضاءات غير المحددة، أي عند حسمه في العناصر التي يتركها لإبداعية القارئ. وبهذا الصدد يتحدث آيزر عن **«البياض»** و**«التعريف بالسلب»**.

فالغياب المعتبر كإشارة ما، (البياض في اصطلاح آيزر) هو فعلاً أداة ناتجة لبرمجة مشاركة القارئ. ويقترح دوستوفسكي في نهاية روايته **«الممسوسون»** حلقة حاسمة حيث البطل Stavroguine المهووس بذكرى مشهد بشع، يعترف للقس **«تيخون»**، والاعتراف مكتوب على أوراق يقرؤها **«تيخون»** بصوت عالٍ، ويتوقف القس عن القراءة بعد قراءته لمقطع حيث كانت فتاة صغيرة وحيدة مع Stavroguine وقد منحته قبلة حارة. ينتبه القس إلى ضياع الورقة الثانية التي كتب عليها ما تبقى من القصة، وهو مندهش لذلك أخذ الكلمة قائلاً:

««نعم إنها الورقة الثالثة، أما الثانية... فقد تم منعها إلى أجل غير مسمى» أجاب ستفروغين بسرعة وهو يبتسم مرتبكا، لقد كان يجلس على حافة الأريكة. كان محمومًا وجامدًا. عيناه لا تفارقان «تيخون»» (دوستوفسكي، الممسوسون، الترجمة الفرنسية).

هذه الورقة الثانية لن يطلع عليها القارئ. تتابع الحكاية بقراءة الورقة الثالثة حيث نعرف أنه في اليوم الموالي للمشهد المخفي، ترى الطفلة الصغيرة Stavroguine عائدًا وهو مرعوب. وبعد ذلك بقليل تختار الانتحار. إن مفتاح مجموعة الأحداث هذه يكمن، طبعًا، في الاعترافات المضمنة في الورقة الثانية التي يشير إليها Stavroguine علنيًا، والتي يشكل غيابها «**بياضًا** سرديًا، وعلى القارئ أن يستنجد بخياله. فالنص يتحكم في نشاط المرسل إليه حين يرغمه على استثمار مواقع نصية مضبوطة.

يشير «**آيزر**»، «**بالسلب**» إلى مساءلة بعض العناصر الواردة في العالم الخارجي التي، بالرغم من تطورها في النص، فهي مصوغة بشكل «**خيالي**»، وهكذا حين يدافع موريياك في «**جحر الثعابين**» عن أساس الإيمان الكاثوليكي، فهو يسهم رغمًا عنه: في إضعاف المعتقد الديني شيئًا ما. فبنقله للنزعة الكاثوليكية، إلى المستوى الروائي، فهو يجعل منها عنصرًا خياليًا في الوقت نفسه. يبدو الإيمان من خلال الرواية محركًا سرديًا يحدد مصير الشخصيات الرئيسية: إذ يعتنق البطل Louis الكاثوليكية قبيل موته، بعد حياة من البخل والأنانية، بينما تدفع «**ماري**» بمرضها المزمن وموتها المبكر ثمن خطايا أبيها Louis، أما زوجته Isa فستستمر رغم حواجز الحقد والصمت في الاحتفاظ له بحب عميق. إن سلب النزعة

الكاثوليكية (المانعة من خروجها عن السياق، ومن اجتثاثها من العالم الحقيقي) يرغم القارئ المسيحي على إعادة تقييم ما يبدو له بديهيًّا في الحياة اليومية.

*** المقولة المفتاح: التشاكل:**

غريماس هو مقترح مفهوم التشاكل: يوجد هذا المفهوم حينما تحيل العلامات النصية إلى الشيء نفسه. فالكشف عن التشاكل هو إذن تعيين التداعيات الدلالية التي تجعل من النص المقروء كلاً منسجمًا، وفي هذا الاتجاه يمكن القول مع M. Arrivé إن «**قراءة نص ما، هي تعيين التشاكل أو التشاكلات التي تخترقه، وتتبّع خطاب ومجرى هذه التشاكلات عن كثب**». (القراءة والهذيان Lire et délire, pratiques 87).
كلما كان النص مطنبًا (أي يكرر المعلومة) كلما سهل بناء التشاكل. فحكايات المدرسة الطبيعية، المؤسسة على نوع من التجانس، تكون قراءتها سهلة أكثر من القصائد السوريالية.

من هذا المنظور، لنفحص الجملتين الأوليين من قصة Pot-Bouille (القدر يغلي):

«**في زقاق القديس أوغسطين الجديد، أوقف ازدحام السيارات عربة محملة بثلاثة صناديق، التي كانت تقل Octave من محطة قطار «ليون» أنزل الشاب نافذة الباب، رغم البرد القارس لهذه الأمسية من شهر نوفمبر القاتمة**».

يمكننا استخراج عدة تتابعات دلالية من هذا المقطع القصير تجعل منه كلاًّ منسجمًا. تُبرِّرُ العودة من المحطة، التنقل عبر العربة في

باريس، و«الصناديق الثلاثة التي تحملها العربة» وازدحام السيارات في حي يرتاده الناس عادة، إذ الإشارة إلى «**محطة ليون**»، و«**زقاق القديس أوغسطين الجديد**» ليست بالإشارات الغريبة في هذا السياق، أما «**النافذة**» و«**الباب**» باعتبارهما جزءًا «**من**» العربة يتركزان في هذا المشهد الافتتاحي بشكل تام. فالنافذة المفتوحة، و«**البرد**»، و«**الظلمـة**» و«**مساء نوفمبر**» تتداعى بشكل طبيعي لكي توحي بفكرة خريف كئيب. إننا إزاء سرد بدون مفاجأة، حيث تعضد مختلف العناصر بعضها البعض بشكل تبادلي كي تجعل النص مقروءًا بالفعل.

بالمقابل، في البيت الشعري الشهير لإيلوار «الأرض ليمونة زرقاء»، يخلق غياب الإطناب التشاكلي أثرًا غريبًا لا يمكن الاعتراض عليه (فأية علاقة بين الزرقة ولون البرتقال).

إذا كان التشاكل، باعتباره ظاهرة دلالية، يمنحه النص، فلا يمكن استخراجه إلا بفضل فرضيات القارئ التأويلية، فحينما يستحضر «**مالارميه**» في البيت الأخير من قصيدة «**الخلاص**» «**الهم الأبيض لقماشتنا**»، فكلمة قماش يمكن أن تصدر إما عن تشاكل «**المائدة**» (إذ يدخل في علاقة مع الكلمات «**كوب**»، «**أصدقاء**»، «**عربدة**») وإما عن تشاكل «**الإبحار**» (الذي يحيل إلى العلاقات «**الراية**»، «**الغرق**»، «**عرائس البحر**»)، وإما عن تشاكل الكتابة (ويرتبط إذن بالمتتالية «**البيت الشعري**»، «**العذراء**»، «**العزلة**»). سوف يشير الدال «**قماش**» حسب التشاكل المعتبر، إلى المدلولات «**الغطاء**» «**الشراع**»، أو «**الصفحة**». (انظر تحليل F.Raster للقصيدة

في كتابه «المعنى والنصية». هاشيت، 1989) النص كما رأينا، لا يمكنه إلا أن يبرمج القراءة: ويترك للقارئ دور تحقيقها.

3 - دور القارئ:

*** ردود فعل القارئ: الاستباق والتبسيط:**

الاستباق والتبسيط ردود فعل أساسية للقراءة، يفسرهما المبدأ الأساس للتبادل اللغوي الذي وضعه H.P Grice: فالمرسل إليه، كي يفهم ملفوظًا ما، يحتاج إلى التعرف داخل الملفوظ على قصدية ما. ومن ثم فالقارئ فور فتحه لكتاب، فإنه يؤسس فرضية حول الموضوع الشائك للنص. ومنذ الوهلة الأولى، فهو يستبق، ومن ثم، يبسط المضمون السردي.

وحسب إيكو، فالقارئ وهو يضع فرضيات حول «المحور» النصي فإنه يقوم باستباق ما تبقى من الحكاية: «فالمحور هو الفرضية المشروطة بمبادرة القارئ التي يصوغها بطريقة بدائية في شكل تساؤل («**عم يتحدث الكاتب يا ترى؟**») يتحقق باقتراح عنوان مؤقت («ربما **يتم الحديث عن شيء ما**») (سبق ذكره ص19). فإذا رجعنا إلى قصيدة مالارميه المذكورة أعلاه، فالقارئ، بعد تعرفه على العنوان، يمكنه أن يشكل ثلاثة محاور مختلفة إذا ما قرأ في قصيدة «خلاص»، «نخب في مأدبة»، أو «إنقاذ» أو ترضيب. إن الإسهاب التشاكلي فيما تبقى من القصيدة هو الذي سيتيح له الحسم لفائدة هذه الفرضية أو تلك أو يقبلها كلها عند الاقتضاء.

ومن خلال رد فعل تبسطي، تنشأ الحاجة للفهم الملازم للقراءة، فالقارئ مدعو باستمرار إلى الاختزال. فلكي يقرأ لابد أن يعرف وجهته: «**فإذا كان المؤلف يسعى إلى الرفع من عدد الأنظمة المشفرة وتعقيد بنياتها، فإن القارئ مرغم على اختزالها وإرجاعها إلى الحد الأدنى الكافي بالنسبة إليه. فالنزوع نحو تعقيد الخاصية هو نزوع المؤلف، والبنية المتضادة بين الأسود والأبيض هي نزوع القارئ**» (لوتمان بنية النص الفني. ترجمة الفرنسية كالي 1973 ص406). فعندما لا تسمح معرفة القارئ باستخراج انسجام النص فإنه سيلجأ إلى التأويل الرمزي. فإذا كانت «**عوليس**» (ج.جويس) يحيل عنوانها إلى الأوديسة فإننا ندرك بسرعة أن الإطار الزمكاني للرواية لا يتلاءم بالمرة مع معطيات حكي هوميروس، ولكي يعثر القارئ على انسجام النص عليه أن يؤول بطريقة رمزية، مثلما هو الحال بالنسبة إلى أوديسة معاصرة، تسكعات Bloom في مدينة دبلن.

* القراءة باعتبارها استشرافًا:

تظهر القراءة بالنظر إلى رد فعل الاستباق بمثابة اختيار من قبل النص لقدرات القارئ الاستشرافية. فإذا كانت بعض الأجناس، مثل الرواية البوليسية، تعتمد كلها على هذا المبدأ. فإن الأعمال الموسومة بأنها «**أدبية**» لا يمكن أن تستغني عنه «**فالقارئ النموذج مدعو إلى الإسهام في تطوير الخرافة (الحكاية) باستباقه لمراحلها المتتالية. يشكل استباق القارئ جزءًا من الخرافة التي ينبغي أن تتلاءم مع الخرافة (الحكاية) التي سوف يقرأ. وبمجرد قراءته**

سيدرك هل أكد له النص تنبؤه أم لم يؤكد ذلك» (إيكو، سبق ذكره ص148). فالنص، هذه «**الآلة الكسولة**» كما يراها إيكو، يحتاج إلى تنبؤات القارئ كي يشتغل. وبهذا الشرط فقط يمكن أن يواجهه، يفاجئه، أو بكل بساطة يشد انتباهه.

القراءة، حسب اصطلاح آيزر، هي جدل بين احتمال ما سيقع (انتظار ما سيقع) والاحتفاظ (ذاكرة ما وقع)، فالنشاط الاستشرافي يظهر كالآتي: هناك استباق القارئ ثم تزكية أو تفنيد الفرضيات المسلم بها النص. في الحالة الأخيرة هناك استرجاع، أي أن القارئ يصوغ من جديد ما سبق له وضعه. وفي استعماله لاصطلاح مغاير يلاحظ ج-م آدم أنه، في القراءة «**السيرورة المعرفية هي جيئة وذهاب بين السابق واللاحق المرتقب، وبين اللاحق والسابق المبني من جديد**» (النص السردي ص49).

ويَصْدُق هذا الأمر على متتالية الأحداث الصغرى، كما يصدق على الحلقات الكبرى للحكاية. فحينما تسقط شخصية Cyrus Smith، في «**الجزيرة العجيبة**» من المنطاد وسط البحر، فما نترقبه بطبيعة الحال هو موت البطل، لكن حينما يبين لنا السارد بعد ذلك أن الشخصية ملقاة على الشاطئ حية، يجب علينا إذاك أن نعيد بناء السابق. «**فسيروس سميت**» عكس ما يبدو منطقيًا، لم يمت. فهو قد أنقذ بالضرورة. وقد يكون للسيرورة نتائج أساسية جدًّا على مستوى القراءة. ومثلما هو الأمر في رواية «البؤساء» حينما يخلي المفتش Javert (الذي تم تقديمه على أنه شرطي فظ ومتشبث بمبادئه) سبيل جان فالجان، فالقارئ، عكس ما يرتقب، يكون مجبرًا على إعادة تقييم

الشخصية. (وإعادة التقييم هذه تستدعي بكل تأكيد إعادات تقييم أخرى، تمس مجالات أوسع من المجالات النفسية البشرية والرؤية الاجتماعية).

إن عمل الاستشراف هذا، بعيد كل البعد أن يكون أمرًا سطحيًّا، إذ بإرغام القارئ على مراجعة تأويلاته يكون مثل هذا العمل، مصدرًا «**لإعادة اكتشاف الذات من جديد**» وهو أحد التأثيرات الأساسية للقراءة التي سوف نحللها لاحقًا.

*** إنجازية القارئ:**

يؤسس القارئ تلقيه بتفكيكه لمختلف مستويات النص واحدًا تلو الآخر. فالقارئ عند إيكو ينطلق من البنيات البسيطة جدًّا ليصل إلى البنيات الأكثر تعقيدًا (القارئ في الحكاية): هكذا فهو يعين على التوالي «**البنيات الخطابية**» و«**السردية**» و«**العاملية**»، و«**الأيديولوجية**».

يطابق تحيين البنيات الخطابية مرحلة التفسير الدلالي، فالقارئ لا يحتفظ في شرحه للكلمات سوى بالخاصيات الضرورية لفهم النص (بعبارة أخرى، الخصائص التي يستدعيها المحور Le Topic)، إذ يتعذر عليه بخصوص كل علامة استحضار مجموع الدلالات التي أحصاها المعجم، ففي البيت الشعري لفرلين «**يسطع القمر الأبيض فوق السطوح**»، كلمة «**قمر**» لا تحتاج إلى أن نرجعها إلى تعريفها الفلكي مثل «**قمر يدور حول الشمس، يأخذ نوره منها**»، فكونه كوكبًا ليليًّا هو ما ينبغي أن نعتبره لإيحاءاته بالسوداوية والسكينة.

بعد ذلك يجمع القارئ البنيات الخطابية في سلسلة من الفرضيات الكبرى التي تسمح له باستخراج الخطوط العريضة للحبكة. وتسمح له البنيات السردية، أن يضع النقطة بعد قراءة صفحات عديدة، من فصل أو مشهد طويل. بعد قراءة بداية رواية «جيرمنال» يمكننا أن نستخلص البنيات السردية الآتية: عامل وحيد Etienne lantier، وجد عملاً بمنجم، اندمج بسرعة وسط عائلة تعمل هي الأخرى بالمنجم -آل ماهو- وشيئًا فشيئًا أدرك أن العلاقات الاجتماعية في عالم المنجم تكون ثابتة، وهكذا فالبنيات السردية كما نرى- تشكل هيكل الحكاية. إنها هي ما ينبغي الاحتفاظ به من أجل وضع ملخص للحبكة.

لننتقل إلى مستوى أكثر تجريدًا. فالقارئ يدمج كلما أتيح له ذلك، الجمل السردية الكبرى في الخطاطة العاملية، وفعلاً يمكن أن نجد في كل حكاية الأدوار العاملية الستة التي وضعها غريماس. الفاعل، الموضوع، المُرسِل، المُرسَل إليه، المساعد، المعارض. وهكذا ففي رواية «**الصعاليك الثلاثة**»، يتم إرسال الفاعل D'artagnon من قبل أبيه (المرْسِل) إلى Trivelle (المرسل إليه) بغية الحصول على لقب mousquetaire (الموضوع) ويصل إلى مبتغاه بالقضاء على Rochefort، Milody و Richelien (المعارضون) بإنقاذ Athos، Parthos، Aramis (المساعدون). توجد الخطاطة أيضًا في الروايات ذات النزعة الذاتية، التي يكون السرد فيها قليلاً بطبيعتها، فإذا قبلنا بأن رواية «البحث عن الزمن الضائع» هي بحث يعتبر موضوعه الأساسي هو الإبداع الفني، فمارسيل بروست يظهر مباشرة باعتباره

فاعلاً/ مرسَلًا إليه. إن جماعة المرسلِين، تشمل المؤلفين حيث الكتب تبرز الموهبة الأدبية للبطل. كما هو الشأن بالنسبة إلى مدام دوسيفيني وجورج صاند. فالمعارضون هم الفنانون العقيمون، سوان وشارل الذين لم يستطيعوا أبدًا التضحية بالحياة من أجل الفن. وبالنسبة إلى المساعدين، نجد المبدعين المهرة مثل Elstir وVentenil. فمارسيل سيصير فنانًا في الوقت الذي يدرك فيه أن الأوائل يجسدون الخطر البالغ، والأواخر يجسدون النموذج الذي ينبغي احتذاؤه.

أخيرًا فبوضعنا في الخطاطة العاملية لعلامة أخلاقية قوية يمكن للقارئ أن يتبين له البنيات الأيديولوجية للنص. إذا أخذنا مرة أخرى مثال «البحث» فإنه يبدو جليًّا أن التعارض بين سوان شارلوس من جهة، وإلستير/ فانتوي من جهة أخرى، يوضح، بالنسبة إلى السارد، تعارضًا عميقًا جدًّا بين قيم سلبية وقيم إيجابية. إنه سيستخلص من مجموع العمل البروستي أيديولوجية الفن باعتباره قيمة مطلقة تفرض على الفنان تضحية كلية.

*** كفاية القارئ:**

· إذا استطاع القارئ تحقيقَ إنجازٍ (أي تحيين المستويات المختلفة للنص)؛ فذلك لأنه يتمتع بكفاية. حسب Eco، تشتمل كفاية القارئ، على الأقل بطريقة مثالية، على معرفة **«معجم أولي»** و**«قواعد المرجع المشترك»**، والقدرة على تعيين موضع **«الانتقاءات السياقية والظرفية»** وعلى تأويل **«ما فوق الترميز البلاغي**

والأسلوبي»، وألفة مع «السيناريوهات المشتركة والتناصات»، وأخيرًا، على رؤية أيديولوجية.

تمكن المعرفة المعجمية من تحديد المحتوى الدلالي الأساسي للعلامات، فبدون تحكم أدنى في الشفرة اللسانية، فإنه من المستحيل فك شفرات النص، فحين نقرأ في الفصل الأول من رواية **«الدكتور باسكال»** العبارة الآتية. **«وهو واقف أمام دولاب، قدام النافذة، يبحث الدكتور باسكال عن مذكرة أخذها منذ قليل».** يجب أن نكون في المستوى من أجل إخراج المدلولات الأساسية مباشرة، لكلمة **«دكتور»** - خصوصًا، **«عالم»**، و**«طبيب»**- مخافة أن نفقد بسرعة خيط رواية مبنية على التعارض بين العلم والإيمان.

تساعد قواعد المرجع المشترك على الفهم الصحيح للعبارات الإشارية (التي تحيل إلى وضعية التلفظ)، والتكرارية (التي تشير إلى عنصر سابق) فلكي لا يغرق القارئ في النص، لابد أن يكون قادرًا على تحديد الشخصية الاحتمالية المشار إليها بضمير الغائب **"هو"** أو **«هي»**.

هكذا فحينما نتابع قراءة نص Zola، نقع على هذه الجملة **«وبصبر شديد كان يبحث، فارتسمت على شفتيه ابتسامة، حينما عثر عليها أخيرًا».** يجب إن أردنا الإمساك بالانسجام واستمرارية الفعل، أن نتعرف على الدكتور باسكال المتحدث عنه بضمير الغائب.

تمكننا الانتقاءات السياقية والظرفية من تأويل العبارات، انطلاقًا من السياق حيث توجد. فكلمة «وردة» مثلاً، لن تكون لها الدلالة نفسها في إحدى سوناتات Ronsard وفي قصيدة Aragon. فلنفحص الرباعية الأولى في السوناتة المشهورة "Des amours".

أحب زهرة آذار، أحب الوردة الجميلة

تلك المقدسة لفينوس الإلهة

والأخرى، التي لها اسم عشيقتي الجميلة.

التي من أجلها تضطرب روحي في سلام.

ينبغي أن نفهم الوردة هنا باعتبارها رمزًا لفينوس، وباعتبارها شاهدًا على طبيعة طرية ومضيئة، إنها تليق أولاً، عبر انحراف التلميح الأسطوري والمشهد الريفي إلى استدعاء الحب، وهي بخلاف ذلك في سياق قصيدة Aragon «الوردة والخزامى» التي كتبت تكريمًا للمقاومة، فالنص يجعل من الوردة في مواجهة الخزامى، رمز الذي يؤمن بالله، والخزامى استعارة «للذي لا يؤمن بالله». فالمسيحي المحافظ والملحد التقدمي، كلاهما يتحدان أخويًا ضد المحتل، وقد احتفل بهما بالقصيدة من خلال استعارة طبيعية منبعثة..

الذي كان يؤمن بالله

والذي لم يكن يؤمن

الأول يجري والآخر له أجنحة

من برطان أو جُورا

وتوت العليق أو برقوق أصفر

الصرار سيغني ثانية

أصوات المزمار أو بنفسج

الحب المزدوج الذي يحرق

القبرة والسنونوة

الوردة والخزامى

ترى إلى أي حد ترتبط دلالات كلمة «وردة» في كل مرة بسياق التلفظ. فيجب على القارئ أن يكون قادرًا على التمييز بين هذه التنويعات الموضعية كي يتجنب أخطاء التأويل.

إن معرفة ما فوق الترميز Hypercodage البلاغي والأسلوبي تجعل من الممكن فهم بعض الصيغ التي هي على الأقل مسكوكة، متوارثة عبر التاريخ الأدبي. لقد تحدثنا أعلاه عن الصيغة الافتتاحية لحكايات الأطفال: «فلو كنا أمام عبارة: كان يا ما كان، فالقارئ سيكون متهيئًا ليبرهن، بطريقة ميكانيكية وبدون جهد استدلالي، 1- أن الأحداث التي نتحدث عنها توجد في عصر غير محدد تاريخيًا. 2- وأن الأحداث لا ينبغي أن نفهمها باعتبارها وقائع حقيقية. 3- أن المرسل يود أن يحكي قصة خيالية من أجل المتعة». (أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 101). وبالطريقة نفسها، لن نندهش إذا رأينا،

في مسرحيات كورني أو راسين، خادمات يعبرن بطريقة شعرية ومن خلال البحر الاسكندري، أو شخصية تسترسل في خطاب طويل، وتكون وحيدة أمام الجمهور، فالأمر هنا يتعلق بقواعد فرضتها التراجيديا الكلاسيكية. وفي سجل آخر، معرفة ما فوق الترميز البلاغي هي التي تجعلنا عند قراءة قصيدة بودلير «انسجام المساء»، أن لا نتلقى عودة الأبيات نفسها من مقطع إلى آخر، بمثابة تكرار فارغ: فالمبدأ الأساس للقصيدة الرباعية (pantoum) شكل يحاكي الشعر الشاق الذي يفرض أن يتخذ البيت الأول والثالث في كل رباعية مكان البيت الثاني والرابع في الرباعية السابقة.

فألفة السيناريوهات المشتركة والتناصات تمكن من استباق ما يؤول إليه النص. السيناريوهات المشتركة هي متتاليات من الأحداث نصادفها دائمًا في الحياة اليومية، مؤسسة على التجربة العادية، وهي بصورة واسعة موزعة من قبل أعضاء ثقافة ما: **"فالمعرفة العامة تمكن الشخص من معرفة وتأويل أفعال شخص آخر، فقط لأن الشخص الآخر هو أيضًا كائن بشري ببعض الحاجيات الطبيعية، يعيش في عالم حيث بعض المناهج المتواضع عليها مستعملة من أجل تلبية حاجياته. هكذا، حينما يطلب شخص ما كوب ماء، لا تتساءلون لماذا يريده «وحين يستعمله بطريقة خارجة عن المواصفات، كأن يهرقه على وجه أحدهم، مثلاً، ليسرق ساعته- لا تجدون أدنى صعوبة في تأويل فعلته. من السهل جدًا فهم أن ذلك كان مخططه، ولماذا كان في حاجة إلى كوب ماء. من الممكن أننا لم نحضر أبدًا مثل هذه السلسلة من الأفعال، لكن معرفتنا العامة**

بصدد الأشخاص والعالم الذي نعيش فيه تسمح لنا بتأويل الأحداث التي حضرناها».

(R.Schanket R. Abelson, cités et traduits par B. Gervais, in, Récits et actions, le préambule, 1990. p163-164)

يلجأ القارئ إلى السيناريوهات المشتركة ليحاول فهم الأمر. حينما رأى I في بداية رواية «**المحاكمة**» ظهور أشخاص مقلقين ومفوضين. يُشَغِّل القارئ بتلقائية سيناريو «**التوقيف**»، والحالة هذه حينما يوقف شخص أعزل من قبل جماعة مكونة من أشخاص عديدين ومهيئين، فحظوظه في الهرب تكون قليلة. فالسيناريو المشترك «توقيف» يترك K يحدس بمستقبل غامض جدًّا.

السيناريوهات التناصية، ليست موروثة عن التجربة المشتركة، لكنها آتية من المعرفة بالنصوص، حينما يقرأ القارئ محكيات تنتمي إلى الجنس نفسه فإنه ينتظر منطقيًّا أن يجد متتاليات من الأفعال المنمطة. فهاوي الحكايات الشعبية، مثلاً، يمكنه أن يفكر بطريقة معقولة، أنه حين يفتح كتابًا، سينتصر البطل ويتزوج بنت الملك. من الممكن أن السارد يعتمد على القدرات التناصية لقارئه مناقضًا لسلسلة تقليدية، هكذا في المبارزة لتيشكوف، المتبارزان يفترقان وقد أصلح ذات بينهما واغتنيا من الناحية الإنسانية. بشكل عام، إذا كان الجنس الأدبي محددًا بطريقة كبيرة، فالقوانين توجه مسار القصة. وإذا أصبح من الصعب فهم النهاية السعيدة لجرفيز في رواية «المعصرة» فالأمر راجع لإكراهات الحكي الواقعي باعتباره حركة درامية للنص.

أخيرًا تحدد الكفاية الأيديولوجية تلقي البنيات الأخلاقية للعمل من قبل القارئ. فالقارئ يقتحم – مثلاً– النص وهو محمَّل بقيمه الخاصة، ويمكنه، نتيجة لذلك أن لا يقبل بالرؤية الأيديولوجية للسارد، فشخصية Alceste لموليير ينظر لها غالبًا اليوم على أنها بطل الشرعية، في حين أن مبتكره كان يرى فيه أولاً صورة «العاشق السوداوي الطبع».

بالنسبة إلى جمهور ذلك العصر، لم تكن الشخصية الإيجائية في مسرحية «مبغض الشر» هي Alceste المهاجم الساذج في الحلم، لكنه فيلينت، الواعي بأن الحياة الاجتماعية تفرض التفاهم. ربما تتناقض الكفاية الأيديولوجية للقارئ مع مشروع المؤلف.

الفصل الرابع

4

مــاذا نقــرأ؟

I) مستويات القراءة:

* الاتجاهات الأربعة لتفسير الكتاب المقدس

في أي عمل، نقرأ دائمًا، أشياء كثيرة في الوقت نفسه، ولقد وضحنا كيف أن هذه الخاصية للنصوص كانت مرتبطة بوضعيتها، ففكرة تعدد مستويات المعنى تبدو قديمة قدم القراءة نفسها.

ففي العصور اليونانية القديمة، كان التعليم، الواعي بالصعوبات التي يطرحها تأويل النصوص، يؤكد على ضرورة الارتكاز على منهج للقراءة. ولقد وضع أسس هذا المنهج السوفسطائيون أولاً، ثم بعد ذلك جاءت كتابات أرسطو خصوصًا كتاب «الخطابة» و«فن الشعر»، فآثار الإيقاع والأسلوب، والصور البلاغية والمواصفات النوعية، هي عناصر موضوعية تمكن من إرساء تحليل للنص. والإمساك بمعنى جوهري يظل هاربًا.

لقد خطت الفيلولوجيا الاسكندرية خطوة جديدة، فتجميع الإرث الأدبي اليوناني في مكتبات، يتضمن عملاً نقديًا مهمًا. إذ لم يكن هدف الفيلولوجيا هو إثبات وتوثيق النصوص فقط. بل تحليلها وتأويلها وتقويمها.

حاولت المقاربة الاسكندرية، المهتمة بالنقد، بهذه الطريقة، الحسم مع تقاليد الأليغورية الموروثة عن السوفسطائيين، والتي استعادتها، في ذلك العصر، مدرسة Pergame، فالقراءة الأليغورية، وهي تبحث عن «المعنى الخفي» للعمل، تهدف إلى استخلاص القصد العميق للمؤلف. وتبدو نصوص هوميروس موضوعًا مفضلاً لمثل هذه الدراسة. إذ بعيدًا عن الاختلاف بين المنهجين اللذين لا يتأخران في إغناء بعضهما البعض- فإنهما يشاركان في مشروع مشابه: وهو بلورة شبكة للقراءة تمكن من إضاءة الأبعاد المتعددة للعمل الأدبي.

لكن، فالتفسير التوراتي – على امتداد العصر الوسيط- هو الذي سيطور نظامًا حقيقيًّا للتأويل، يميز في النصوص المقدسة، بين أربعة مستويات للمعنى: «الحرفي» (الحكاية المروية) الأليغوري (التبشير بالعهد الجديد في العهد القديم) الأخلاقي (المضمون الأخلاقي للحكاية)، الباطني (قيمة الرسالة التوراتية بالنسبة إلى نهاية الإنسان)، هذا المنهج في التأويل سينسحب بسرعة ليشمل النصوص الدنيوية: فدانتي مثلاً، سيطلب أن نطبقه على عمله.

هكذا، يبدو، منذ القديم، أن القراءة لا يقنعها أن تجد معنى محدودًا جدًّا.

*** تعددية النص الأدبي:**

هناك عدة مستويات للقراءة في النص الأدبي. هذه الحقيقة المقبولة منذ الآن، وبدون نقاش، تفسر أولاً من خلال البنية الداخلية للنص. إذ أصبح معروفًا منذ جاكوبسون أن الخطاب الجمالي، بتفضيله للدال، أي المظهر الملموس للعلامات، أصبح بالضرورة منذورًا للغموض. فبسبب الشكل الذي ينتشر على حساب العمق، ينتج الأدب معنى غامضًا. وبناء على العمل الذي يُخضِع به النص العلامات، تتوقف الكلمات عن أن تلتصق بمحتوياتها وتحرر فضاء لعبيًّا، حيث يصبح ممكنًا اللعب بالعلامات والقراءات المتعددة.

كما أعلن ملارميه في إحدى سوناتاته المشهورة **«مخالبه الخالصة عالية جدًّا»** فإنه يصف Ptyx بأنه **«يدمر آنية مزخرفة بفراغ رنان»**. Aboli bibelot d'inanimité sonore.

من الظاهر أن الكلمات التي يتكون منها البيت قد اختيرت أولاً لخاصياتها الصوتية (مجانسات صوتية بين حرف b و ℓ، وسجع بين "o" و"i") هذا الانحياز للموسيقية ينتج عنه بالضرورة نوع من الغموض في المعنى. فإلى أي حد Ptyx، وهو خرزة مقعرة نضعها بالمحاذاة مع آذاننا فيثير هديرها المُصِم هدير البحر، يتلاءم مع التحديد الذي يعطيه لها ملارمي؟ فمنذ اللحظة لم تعد الكلمات تُنتَقى من أجل معناها، ولكن من أجل جرسها. ويصبح النص ذو كثافة، يُلَمِّح أكثر مما يُصَرِّح. ويصير قابلاً تنويعات كبرى من التأويلات.

لقد تم التركيز على هذه الظاهرة بواسطة **«التشاكلات المتعددة»** لجل الأعمال الأدبية. فالنص، وهو يتابع في الوقت نفسه عددًا من خطوط المعنى، يقود القارئ إلى استخلاص مجموعة من الانسجامات. كيف نحدد مثلاً التشاكل الرئيسي لرواية Gargontoura؟ هل هي إعلان عن النزعة الإنسانية لعصر النهضة؟ أم هي حكي هزلي ومحاكاة ساخرة؟ أم هي رواية تلقين؟ أم هي حكي شطاري؟ تكمن مصلحة النص تحديدًا، في استحالة التضحية بأحد هذه التأويلات.

*** النصوص «المكتوبة» والنصوص «المقروءة»:**

إذا كان فعل القراءة يسعى إلى تحديد الدلالات، فعدد مستويات المعنى وطبيعته يتراوح مع أنماط النصوص. فليست كل الأعمال حاملة للتعدد الدلالي نفسه. يميز Barthes بين النصوص «المكتوبة» والنصوص «المقروءة»:

«فمن جانب هناك ما هو ممكن كتابته، ومن جانب آخر ما هو مستحيل كتابته» (S/Z ص10). فالمكتوب يعني النصوص المتعددة اللامحدودة والتي يمكن للقارئ أن يعيد كتابتها إلى ما لا نهاية (يعني يعيد تأويلها). وبالمقابل فالمقروء يحيل إلى النصوص التي تكون مسارات المعنى فيها محدودة ومعينة من قبل التحليل. هكذا سيكون لدينا، من جانب، نصوص مثل نصوص مالارمي أو باطاي، من خلال الاشتغال الذي تُخضع له اللغة، مخيبة لأمل كل محاولة لإغلاق باب التحليل. ومن جانب آخر، التقاليد العريقة للنصوص الكلاسيكية القابلة لقراءات متعددة لكنها بعدد محدود.

المهم هو، أن النص الأدبي، سواء كان مكتوبًا أم مقروءًا، فهو على الدوام متعدد الدلالات. فالنص المقروء، وبالرغم من أن تعدديته محصورة. فإنه يُسمعنا أصواتًا متعددة. وقد استخلص منها بارت خمسة أصوات: صوت L'empirie (تنظيم أفعال وسلوكات الشخصيات ضمن سلاسل). صوت الشخص (دوال الإيحاءات المكونة للحقول الموضوعاتية)، صوت العلم (شبكات الأحكام الجماعية والمجهولة المرتكزة على «السلطة»)، صوت الحقيقة (مجموع الوحدات المبنية والقابلة للعكس)، وهكذا، فحينما يفتتح سارد Sarrasine حكايته بقوله:

«لقد ارتميت في إحدى أحلام اليقظة العميقة التي أمسكت فيها بالناس كلهم حتى برجل نزق وسط حفلات صاخبة». فإنه يحيل منذ البداية وفي وقت واحد على كلية السنن تقريبًا. حالة إنهاك للشخصية (**«لقد ارتميت»**) راسمًا سلوكًا، فهو يُسمع صوت Empirie: استدعاء **«الحفلات الصاخبة»** موحيًا بالثروة والغنى- وهي إحدى الموضوعات الرئيسية للحكاية- يعني صوت الشخص، صيغة جملة الصلة التي اتخذت شكلاً مثل («التي تمسك بالناس بكلمة») تحيل بوضوح، بواسطة مظهر الحقيقة العامة، إلى صوت العلم، وأخيرًا «حلم اليقظة» الذي يسمح للذهن أن يهيم بينما يظل الجسد ثابتًا. تعلن التركيب الآتي بين الداخل والخارج، تركيبًا حيث ما تبقى من الحكاية سيحث الخطى للكشف عن القيمة الرمزية. فصوت الحقيقة ذكر متن العنوان عبر الأسئلة التي يطرحها اسم ملغز مثل Sarrasine، فهذه التعددية للأصوات، وهي تتكشف أثناء القراءة، هي التي تحدد النص باعتباره نصًا أدبيًا.:

«النص، أثناء إنجازه، يشبه دانتيلا (تخريم) لنساء فالنسيات، ينسج أمام أعيننا تحت أصابع التخاريمية: كل سلسلة مربوطة معلقة مثل مغزل لا يعمل مؤقتًا، ينتظر، أثناء اشتغال جاره؛ ثم، حينما يأتي دوره، تأخذ اليد ثانية الخيط وترده إلى طارة التطريز، وبينما يمتلئ الرسم، يطبع كل خيط تقدمه بدبوس يمسكه والذي نُبدِّل موضعه شيئًا فشيئًا».

(R.Barthes. S/Z p166-167)

II) القراءة الجاذبة:

* تقاليد الهيرمينوطيقا:

إذا كان النص يحيل إلى معاني متعددة، فليس أكيدًا أن كل هذه المعاني ذات أهمية متساوية. يمكننا أن نقرأ جيدًا ونحن نسلم بوجود دلالة أصلية ومركزية تتعلق بها وتتفرع عنها كل الدلالات الأخرى. هذه العلاقة العفوية مع العمل. رأيناها، لدى القارئ العادي، وهي مقومة بإحدى القراءات النقدية. إنها طريقة لتقاليد طويلة للهرمينوطيقا الأدبية، التي يدافع عنها اليوم المنظرون من أمثال ستاروبنسكي وريكور.

الهيرمينوطيقا، مشتقة من اليونانية hermeneuein وتعني «جعلنا نعرف»، ومن معانيها «الترجمة» و«التأويل». تأخذ بمبدأ الانسجام، من أجل القراءة. فكل عنصر في النص يجب أن يؤول في علاقته بالكل، وفي آخر التحليل يمكن إرجاع العمل دائمًا إلى قصدية ما، إلى أصل ما، يضمن وحدة المعنى. هكذا يعرف Leospitzer طريقة الباحث:

«ما ينبغي أن نطلبه منه [...] هو الانطلاق من السطح نحو «المركز الحيوي الداخلي» للعمل الفني: أن يلاحظ أولاً التفاصيل فوق السطح المرئي لكل عمل على حدة (فليست الأفكار التي يعبر عنها الكاتب سوى سمات سطحية للعمل)، ثم بعد ذلك يفيئُ هذه التفاصيل إلى مجموعات، وأن يبحث عن إدماجها في المبدأ الخلاق الذي يجب أن يكون حاضرًا في ذهن الفنان، وأخيرًا يرجع إلى كل

المجالات الأخرى ليرى هل «الشكل الداخلي، الذي حاولنا بناءه يمكنه أن يُدرك من الكل، بعد هذه الجيئات الثلاث أو الأربع والذهابات، يمكن للعالم أن يعرف هل عثر على المركز الحيوي: عن شمس النظام الفلكي (سيعرف هل هو متموقع في المركز بشكل نهائي، أم أنه يوجد في وضعية خارج المركز أو في المحيط)». (دراسات الأسلوب، الترجمة الفرنسية، كاليمار 1970 ص60).

يمكن «لأثر خافضة الصوت» عند راسين، أو «فن الانتقال» عند لافونتين، عبر تعميق متتابع إلى الوصول إلى فهم شمولي لأعمالهم الخاصة.

فالهيرمينوطيقا إذن تدافع عن فكرة القراءة «الجاذبة»، يعني عن تأويل مركزي وعقلاني يسعى إلى حل تعقيد النصوص المستتر تحت معنى موحد. هذا المبدأ الموحد الذي يسمحُ للقارئ بتنظيم قراءته، هو الموضوع الذي يسكن العمل ويتكشف فيه. إنها على الأقل وجهة نظر جورج بولي الذي رغم مطالبته، بخلاف Spitzer، بتجربة أولى للنص، ذاتية في جملتها، فهو يبحث أيضًا في العمل عن مركز أصلي.

«النص الذي لا يحضر فيه الشخص إلا قليلاً، الأكثر تجردًا فيما يبدو من القيم الذاتية، هو منشط بطريقة خفية بنشاط روحي مركزي يتعلق به النص، وما يشتمل عليه من أفكار وأحاسيس وأفعال، بطريقة وثيقة جدًا، فداخل تعددية الموضوعات التي تستغرقها الفكرة، هناك دائمًا ذات. سواء كانت هذه الذات هي

المؤلف نفسه الذي ينتقل داخل عمله ويحيا داخل نصه الخاص، هذا الأمر لا يمكن إنكاره. بالطبع، لا يتعلق الأمر هنا بمؤلف، كما يرى نفسه أو يراه الآخرون، محاصرًا ومتضائلاً بكل حقارات الحياة العادية، لكنه المؤلف، أو على الأقل الفكر المتوثب والمتأمل والواعي، الذي يجد نفسه مرتبطًا بطريقة راسخة في نصه مع كل الموضوعات التي اختار مواجهتها، أو على الأقل الفكر المتوثب والمتأمل والواعي للمؤلف، فقراءة نص، تعني إذن معرفة هذا الحضور الداخلي».
(قراءة النص وتأويله. فيما هو النص؟ عمل جماعي، منشورات كوزي، 1973. ص ص78-79)

إن ميزة الهيرمينوطيقا، هي هذه الحاجة، الثابتة أثناء القراءة، إلى رد المتعدد إلى الواحد. (الكثرة إلى الوحدة).

*** المعنى المحايث و«البنية العميقة»**

فكرة الدلالة الأصلية هذه التي ستصبح بمثابة مفتاح للنص، ليست فكرة خاصة بالتقاليد الهيرمينوطيقية. نجد هذه الرؤية لمعنى يسكن النص كحقيقة أولية في علم الدلالة البنيوي عند غريماس. فمفاهيم مثل «بنية الدلالة العميقة» أو «**جوهر المحتوى**» هي مفاهيم مستوحاة من اللسانيات التوليدية عند تشومسكي، وهي مفاهيم توحي فعلاً بوجود عمق يعطيه الشكل وسيكون من مهام فعل القراءة هو كشف هذا الغطاء. هكذا يسلم غريماس، أنه يوجد في مقابل «**المستوى الظاهر**» من السرد، «**مستوى محايث**»، «**يشكل جذعًا مشتركًا منبنيًا، حيث توجد العملية السردية هنا متموقعة ومنظمة**

بشكل سابق عن تجليها» (المعنى، Seuil 1970 - ص158). هكذا سيكون في النص معنى أولي وعام، سيمكن لكل قارئ أن يفهمه.

سيحاول غريماس خلال تحليله لبرنانوس أن يستخلص هذه البنيات الدلالية العميقة التي توجد قبل تشكلها السردي. منطلقًا من الزوج حياة/ موت الذي يخترق مجموع كتابات برنانوس، سيدرك أن العلاقة بين الكلمتين، وبعيدًا عن اختزالهما في تعارض بسيط، تتجلى باعتبارها فعلاً رابطًا بين مقولتين اثنتين. فالحياة تتحدد بهذه الطريقة وليس فقط عبر مميزاتها الخاصة («**تحول**»، «**ضوء**»، «**حرارة**») لكن أيضًا عبر مجموع السمات التي يجعلها متعارضة مع الموت («**صفاء**»، «**غازية**» وتشكل بمثابة أضواء خاصة «**خليط**».. «**سيولة**» و«**لا تشكل**»).

فيضيف الموت، بطريقة مماثلة، إلى خصائصه الداخلية («**خليط**»، «**سيولة**»، «**لا تشكل**») التحديدات السلبية للحياة («**النباتية**» «**الظلمات**»، و«**البرد**» لأضداد خاصة «**التحول**»، «**الضوء**»، «**الحرارية**»)، هذه البنية الدلالية ذات العناصر الأربعة (حياة.. لا حياة، موت.. لا موت) توجد في الخرافة الشعبية وفي الأسطورة، هكذا يبدو أنه بعيدًا عن تنويعات السطح، تسمح القراءة بفهم نوع من النواة الدلالية الأصلية التي ستكون مشتركة بالنسبة إلى منتوجات المتخيل.

*** ثوابت الحياة النفسية:**

فمن القراءة الجاذبة تنتعش إذن المقاربة التحليلية النفسية للنصوص الأدبية. وهنا نغادر التلقي الواعي إلى التلقي اللاشعوري، وإذا قبلنا بالمبدأ الذي يقول إن الرغبات المكبوتة هي رغبات مكونة من عدد قليل ومشترك لكل الأفراد، فيمكننا تفسير انجذاب القارئ إلى التخييل Fiction بواسطة تعرفه على البنيات الاستيهامية الكبيرة. إنه سيبحث دائمًا عن الأشياء نفسها في عمل الخيال. **«لقد كتب فرويد، أن لاشعور إنسان ما، يمكنه أن ينفعل بلاشعور إنسان آخر محرفًا الشعور»** (الميتانفسي الترجمة الفرنسية كاليمار. 1968 ص107).

حسب مارت روبير (رواية الأصول، أصول الرواية كاليمار 1972) سيعثر كل قارئ على **«روايته الأليفة»** في الحكي الروائي. فكل منا نحت، منذ طفولته، قصة استبدل فيها أبوين متخيلين بأبويه الحقيقيين. فهذه الحكاية العجيبة المكتوبة لاحقًا، لا تختفي كلية، وهي التي ستفسر لنا انجذابنا نحو الروايات. **«إن الطبيعة الخاصة للإيمان الذي يمنحه كل إنسان لروايته الأليفة هي التفسير الوحيد المقبول للوهم الروائي. والذي يجعلنا نعتقد ليس فقط في القارئ الساذج، ولكن أيضًا في العقل الأكثر احترامًا وتجربة، والأكثر ضجرًا، الذي يمكنه أن يلتقي في الحياة براسكولينكوف وراستنياك، أو جوليان سولير، فحينما كتب أوسكار ويلد بأن حزنه الكبير في حياته هو موت «لوسيان روباميري» في رواية «تألق الموسمات وبؤسهن»**. لا أحد صدم بعبثية أقواله، التي كانت

ستكـون محتملـة لو تعلق الأمر «بفيـدرا» أو «أوديب» (المرجع نفسه ص65). سيكون أثر حياة الشخصية الروائية شاهدًا على الثقة الممنوحة من قبل لمنتوجات المتخيل، لعبت الرواية الأليفة دورًا في بنية الذات التي ستصبح الأساس النفسي لكل اعتقاد سردي. ما إن تنخرط شخصيات في قصة ما، حتى تحيل إلى هذه الحكاية الأصلية التي تشتمل خارج الزمن على جزء من الحقيقة في أعين القارئ.

عمومًا، كتب مشيل بيكار أن «**ما نقرؤه للوهلة الأولى، وما نتعرف عليه بدون علم منا، بكلمات واضحة، هو الثوابت الكبرى للحياة النفسية غير الواعية واستعمالها من قبل الأيديولوجي، وتكون متشابكة في غالب الأحيان**»، (قراءة الزمن ص109). إننا نلاحظ ذلك، فرغم أنه لا يجب إقصاء الجانب المهم للايديولوجيا في تلقي النصوص، فإنها «ثوابت»، في مستوى لاواعٍ، هي التي يدركها القارئ. من المشروع أن نفكر بأن الآليات النفسية التي تشتغل في العملية الإبداعية، لا تختلف عن تلك التي تحدد التلقي: تُخلق من أجل ملء رغبة الفنان، والعمل أيضًا يشبع رغبتنا الخاصة: «**إن ما نعتبره ونحن نقرأ كتابًا، هو انعكاس الاستيهامات اللاشعورية التي يوقظها النص بداخلنا، فالمؤثرات الموقظة (البهجة، الخوف، القلق، الضجر، الحزن... إلخ) هي أصداء لما بدواخلنا، فنحن قراء استيهامات المؤلف**». (القراءة النفسية لروايات ريمون كينو Clancier في القراءة الأدبية ص197)

فبعض الروايات، ذات القيمة القابلة للنقاش، عرفت، مع ذلك، شهرة بالغة وفريدة بفضل المكافآت التي جلبت- ولازالت تجلب- لجمهورها، فنجاح رواية «**الجزيرة العجيبة**» مثلاً، يدين بالكثير إلى لعبة السارد مع غريزة التلصص لدى القارئ. فهناك، بلا أدنى شك، لذة غامضة في الدخول إلى هذا العالم البكر دون حواجز، حيث يبدو كل شيء ممكنًا. فلدينا هنا عبر بنية استيهامية عامة، اتصال لاشعور بلاشعور آخر.

ولأن الرغبات المكبوتة متشابهة، فإن استيهامات القارئ يمكنها التجاوب مع استيهامات المؤلف. فالقراءة في هذا المستوى تعني اكتشاف متعة الكتابة عبر القراءة.

III) القراءة الطاردة:

* النزعة الهدمية.

يمكن للقراءة أن تجعل التناقضات والتقابلات تتخذ مجراها داخل النص بدل البحث عن الانسجام. فعلى أية حال، يشبه الأمر ممارسة «**نزعة هدمية**»، إذ لا يتعلق الأمر بالبحث عن ربط النص وجره إلى قصدية ما، ولكن جعله ينفجر أثناء هدمه.

إنها اللسانيات البنيوية (وبالتحديد الصواتية phonetique) هي التي مكنت جاك ديريدا من تأسيس مثل هذه القراءة للنصوص بطريقة فلسفية (انظر كتاب الكتابة والاختلاف سويْ 1967). فكل علامة تبنى انطلاقًا من اختلافها الذي يُقابلها بالعلامات

الأخرى، فكل عنصر يوجد في علاقته بالعناصر الأخرى، فاللغة إذن بلا مركز ولا بداية، ليس هناك المكان الأصلي. لقد أصبح من المستحيل إذن تصور نص باعتباره كلاًّ: فمعنى النص يتكون ويتلاشى باستمرار فمن غير المجدي أن نجهد أنفسنا في تثبيته وترسيخه.

نحن الآن على طرفي نقيض من القراءة الجاذبة والمعَقْلِنة للهيرمينوطيقا. فالنزعة التفكيكية والهدمية لدى ديريدا دشنت، على العكس من ذلك، لقراءة تفكيكية طاردة. لقد ضرب Lucette Finas العديد من الأمثلة، لمثل هذه المقاربة المرتكزة على بطء تفكيك العلامات والانتباه الأقصى الممنوح للتفاصيلK فهو يحدد منهجيته في «القامة والدوار»[1]، كالآتي:

في رواية «أشياء مرئية» يسرد فيكتور هيجو فقرة مازحة جدًّا، بحيث يَعْرِض Sanson، جلاد باريس، أمام سائحين انجليز مقصلة كان خادمها في ظل نظام الرعب، وبذكره للآلة المرعبة، كتب هيجو «لقد جعلوها تشتغل (يرضى بأن يجعلوه يجلد حزمة حشيش) فهناك ما يمكن أن نقرأه في كلمة «تشتغل» حسب Lucette Finas: إضفاء نوع من الأنسنة على المقصلة التي أصبحت داعرة أو عاملاً يدويًّا: انحراف مكتوب بأحرف بارزة، للمعنى المألوف للفعل (الذي يبدو كفعل «متغضن») وهو تجديد للاشتقاق (Tripalium): أداة للقتل بثلاثة أوتاد، تحيل من جهة إلى عنف المقصلة (التي

(1) القامة: مقياس يساوي ست أقدام. مقياس الطول للإنسان. (المترجم)

أحدثت التاريخ في ظل الثورة)، ومن جهة أخرى تحيل إلى شروط العمل، اللاإنساني في القرن 19 —خاصة عند الإنجليز، لم يعد الأمر يتعلق، كما نرى، بجر المتعدد إلى الواحد، ولكن بمضاعفة معنى كل وحدة، ما أمكن ذلك.

*** المعنى غير القار:**

ما توضحه النزعة التفكيكية، هو أن معنى القراءة، غير قابل للسيطرة عليه في الواقع، فكما بين ذلك الناقد الأمريكي Paul de Man، فالعلامة اللغوية مكان للغموض الثابت بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي، فالقـارئ وهو يواجـه النص، لا يعرف أبدًا بيقين تام هل يجب عليه أن يؤسس تأويله على البنية النحوية للجملة، أو على البنية البلاغية: فمثلاً عبارة «**هل أنتم في صحة جيدة**» يمكنها أن تؤول كسؤال حول صحة الغير، أو كعدوان لغوي يوازي تقريبًا «أنت إنسان أحمق». فحينما يكون النص كله يلعب على هذه الغوامض ينتج عن ذلك نوع من الدوار المرجعي، يعدد الدلالات، ويجعل كل إغلاق لباب التحليل ضربًا من السراب.

فالنص، من خلال هذا المنظور المتمحور حول دراسة التفاصيل يتمدد باعتباره شيئًا ينفلت باستمرار من سيطرة القارئ. سنقتنع بافتحاصنا للتحليل الدقيق الذي أنجزه Paul de Man لجملة بروست المأخوذة من المقطع الرائع حول Combray المخصص للقراءة. فالسارد في رواية «**البحث عن الزمن الضائع**» وهو يستدعي «**الظلمة الطرية**» يكتب:

...كانت تنسجم جيدًا مع استراحتي، التي كانت تتحمل صدمة وتنشيط سيل من النشاط، الأمر شبيه باستراحة يد ثابتة وسط ماء جارٍ. (بفضل المغامرات التي تحكيها كتبي والتي تجعلها تتأثر بها).

هذه الجملة حسب Paul de Man، هي محاولة للتوفيق بين باطنية القراءة وظاهرية الفعل، من أجل أن يتعايش الإحساس بعقدة الذنب الخاص لكل لذة عقلية. فالطراوة المذكورة في بداية الجملة والمستعادة عبر صورة الماء الجاري، هي خاصية استبطانية، تحيل، بما هي كذلك، إلى عالم متخيل للقراءة، إن هذه الراحة الثابتة، في النطاق الذي تتحمل فيه، «سيلان الحركة»، تعيد حيازة «**حرارة الفعل**»، هكذا تبدو القراءة بمثابة تركيب مكمل. حيث يمكننا أن نكون ثابتين من دون أن نكون سلبيين. وأن نتذوق طراوة إطار ظليل ونحن نتدفأ داخليًا. إن التوفيق بين الداخل والخارج، بين الطراوة والحرارة، بين العالم العقلي والعالم الخارجي يحتمل في الواقع، لكن بواسطة غموض كلمة «**السيل**».

القراءة الحرفية، التي ترى بطريقة عفوية في عبارة «**سيل من الحركة**» قالبًا جاهزًا يستدعي الطاقة، أي حرارة الفعل، هي قراءة «**مهدمة**» بواسطة قراءة محترسة، تأخذ في الاعتبار الخاصية «**البلاغية للنص**». وتبين أن السيل يحيل على العكس من ذلك، في هذا المقطع إلى صورة الماء الزلال الذي يوحي بالطراوة.

ونلاحظ هنا بوضوح كل الدقة والاهتمام الذي تنطوي عليه القراءة التهديمية. فمن أجل تأويل جملة بروست هاته، كان لزامًا على DE MAN أن يستخلص أولاً المنطق المزدوج للمقطع (الداخلي، الخارجي) والمعادلات المحدثة بواسطة كل قطب (الثبات والطراوة من جهة، والحركة والحرارة من جهة ثانية)، كان لزامًا عليه بعد ذلك أن يأخذ في الاعتبار موقع الكلمات في علاقة بعضها ببعض. والمعادلات الدلالية المنبثقة عنها. وأخيرًا، عليه أن يظهر كيف أن الغموض الأساس للغة الأدبية لا يسمح بالحسم لصالح التأويل الحرفي أو التأويل البلاغي. هكذا فتح سلسلة من الأسئلة بخصوص جملة ملفوظة مع ذلك باعتبارها شيئًا بديهيًّا. وبعبارة أخرى. فقد هُدِمت تلك البداهة.

نفهم جيدًا، منذ الآن، هذه الجملة الأليمة والعفوية بعض الشيء «**إن إمكانية القراءة لا تكون أبدًا مضمونة**» (Paul De Man. Blinderessante Insight.1971, p102)

*** حصة القارئ:**

من دون أن نصل ضرورة إلى نتائج قصوى للنزعة الهدمية، يبدو أن الحصة الفعالة للقارئ في بناء المعنى تفرغ الفكرة نفسها لتأويل نهائي.

فالأنا التي يتضمنها العمل، هي نفسها نص على الدوام: فالذات ليست سوى المحصلة المعقدة للتأثيرات المتعددة، والتفاعل الذي ينتج داخل القراءة، هو، في كل مرة، تفاعل غير مسبوق. فالمعنى بعيدًا عن

كونه محايثًا، يبدو نتيجة للقاء ما: لقاء الكاتب مع القارئ، فعمل أدبي مثل Quo vadis لا يمكن أن يكون له المعنى نفسه بالنسبة إلى قارئ فرنسي معاصر وقارئ بولوني في القرن 19، فعندما بدأت رواية Seinkiewtiz تظهر مُسلسلة عام 1895، كان البولونيون المعاصرون لها، يرزحون تحت الاحتلال الروسي، يتوجهون إلى التعرف على أنفسهم في الشهداء المسيحيين الذين كانوا ضحايا لنيرون قاسٍ وقادر على كل شيء، كانوا يشبهونه بداهة بالقيصر. هذا «**المعنى الزائد**» للوضعية الخاصة للقراء الأوائل، بعد مرور نصف قرن على ذلك Henri de Montherlant، وهو يقرأ الكتاب من خلال رؤية أخرى (وفي سياق آخر) سيتخلى عن المعنى المسيحي للكتاب، كي لا يرى فيه سوى الاستحضار الفاتن للوثنية، إنه نصه الخاص (انفصال متعاظم، خيلاء، افتتان «**بالكبر**»، ميل للحشود، والألعاب العامة) الذي سيواجه به نص Seinkiewitiz. لنستمع إلى ما سيبوح به من خلال لقائه بهذا العمل:

«كان لدي تسع سنوات. التأثير ليس هو الكلمة.حدث لي بالضبط، المهم مفاجئ لما كنته ولما كان بالمرة. وجدت شيئًا مني في نيرون، وفي بيترون، وفي فنيسيوس، وأيضًا في أولوس بلوتوس. وكان نفوري لبطرس والمسيحيين عمومًا قد أوحى إليَّ، هو أيضًا، بتوجه كان متجذرًا بعمق في داخلي»

Lettre cité ;par M.kosko.in un Best-seller 1900.Quo vadis.corti 1960 p130

إن مثال Montherlant، قارئ Seinkiewitez، هو مثال كاشف/ صارخ، يوضح أهمية أن كل قارئ يمكنه أن يسقط شيئًا من ذاته على النص المعطى، منذ ذلك الحين، نفهم بشكل جيد أن المعنى المستخرج يمكنه أن يبحر ضد مقاصد المؤلف.

وإذن فمن المستحيل استنفاذ عمل أدبي بطريقة كلية، فإذا كانت بعض مستويات المعنى (المحددة من قبل العمل)، في الأساس، يدركها كل الناس، فلا ضير أن يجلب كل فرد على حدة، من خلال قراءته، معنى زائدًا. فالتحليل إذا استطاع أن يستخرج كل ما قرأه الناس، فإنه لن يدخل في اعتباره كل ما قُرِئَ.

الفصل الخامس

5

التجربة المعيشة للقراءة

I) متعة المتخيل:

* الوعي المحرر:

ما الذي يحدث عندما نقرأ كتابًا؟ ما الأحاسيس والانفعالات التي تحدثها القراءة بدواخلنا؟ إن العلاقة مع النص تسمح في البداية بهذه التجربة الخاصة، التي يسميها ياوس «المتعة الجمالية»، «ففي حالة المتعة الجمالية تتحرر الذات بواسطة المتخيل من كل ما يجعل حياتنا اليومية واقعًا إكراهيًّا». فالوعي المخيِل كما وضحه سارتر، يفتحنا بالفعل على إحساس مزدوج بالحرية والإبداع. ولكي ينجز ذلك، فإنه يصدر عن زمنين: «هدم» العالم الواقعي الذي تتخذ الذات إزاءه مسافتها، وتضع محله، إبداع عالم جديد، انطلاقًا من علامات الموضوع المتأمل فيه (ج.ب سارتر، المتخيل، كاليمار 1940). فالقراءة إذن، تجربة هدم (أن نتحرر من الواقع) وردم (أن نوقظ بطريقة خيالية، وانطلاقًا من علامات النص، عالمًا مطبوعًا باستيهاماته الخاصة) في الآن معًا.

ولنستعد مصطلحات ياوس، فالقراءة، باعتبارها تجربة جمالية، هي دائمًا «تحرير لشيء ما، وتحرير من أجل شيء ما»، فمن جهة، تُخرج القارئ من صعوبات وإكراهات الحياة الواقعية، ومن جهة أخرى، تدخله في عالم النص، إنها تجرد إدراكه للعالم، فالقارئ المتأثر بانفعال Des Grieux من أجل Manon هو منفعل بمسخ Jekill في Hyde، أو هو يتسلى بمغامرات Lozarillo وينسى للحظة (أي لحظة القراءة) همومه وقلقه الوجودي. وفي الوقت نفسه فالفائدة المتحصل عليها من مصير الشخصيات التي تواجهه بوضعيات غير مسبوقة، ستغير من رؤيته للأشياء.

إن هذا الانطباع حول الهروب من الذات والانفتاح على تجربة الآخر يمكن تشبيهها بالازدواجية. هذا على الأقل، هو رأي اللساني thomas Pavel الذي من خلال تأملاته حول الطبيعة وحدود الخيال، يسلم بوجود «أنا»، فنية، تنوب عن الذات في عالم النص.

«نزور مناطق خيالية، نسكنها لمدة، ونمتزج بالشخصيات. مصير هذه الشخصيات يثيرنا [...] نبعث بأنواتنا الخيالية للتعرف على المنطقة مع إعطاء أوامر بتحرير تقرير على الفور؛ إنهم منفعلون، بخلافنا، إنهم خائفون من غودزيلا ويبكون مع جولييت. في حين أننا لا نقوم إلا بإعارتهم أجسادنا وعواطفها؛ تقريبًا كما هو الأمر في الطقوس الشامانية حيث المؤمنون يعيرون أجسادهم للأرواح الخيرة. فالأمر شبيه بحضور أرواح تجعل فهم لغة المعتوهين والتنبؤ بالمستقبل ممكنًا. فالأنوات الفنية أو الخيالية مستعدة للتحقق والتعبير أكثر عن العواطف من الأنوات الحقيقية الجافة والقاسية. ألم تكن آمال شيلر في التربية الجمالية للإنسانية مؤسسة على الاعتقاد، أنه، بعد عودتها إلى مملكة الفنون تذوب الأنوات الخيالية كلية في الأنوات الحقيقية، وتجعلها تستفيد من نضجها. (عالم الخيال، سوي 1988 ص109).

فالقراءة إذن سفر. دخول غير مألوف إلى بعد آخر. يغني التجربة في الغالب: فالقارئ الذي يترك، في البداية، الواقع كي يلج عالم الخيال، يعود في الأخير إلى الواقع وقد تزود بالخيال.

*** الدوار/الترنح:**

إن إحدى التجارب المقلقة في القراءة ترتكز على أن نقول ذهنيًا أفكارًا ليست أفكارنا. تثيرها كل النصوص، وتكتسب كثافة خاصة في الحكي بضمير المتكلم، وأنا أقرأ «الاعترافات» فإنني أستعيد لحسابي الخاص «الأنا» التي تعبر عن ذاتها. فصوت جان جاك

روسو يختلط، في لحظة من اللحظات، بصوتي الخاص. أجد الإحساس نفسه مع البُكيرة Le Poquaitrin في رواية «**الغثيان**»، أو Abel tiffauges في «**ملك أشجار الحياة**»، لقد وصف جورج بولي جيدًا هذه العملية فيما سماه تحديدًا «**فينمولوجيا القراءة**»:

«كل ما أفكر فيه هو جزء من عالمي الذهني. وهنا أيضًا أطور أفكارًا تنتمي ظاهريًا إلى عالم ذهني آخر، تشكل موضوع أفكاري كما لو أنني لم أكن موجودًا قط. هذا الأمر غير قابل للهضم (للفهم). وتبدو كذلك أكثر إذا ما فكرت أن هذه الفكرة الغريبة عني أثناء تطورها بداخلي، يجب أيضًا أن يكون بداخلي ذات غريبة عني».

إن هذا الاستبطان للآخر الذي – سنتوافق معه بسهولة- يبلبل ويفتن. فأن نكون خلاف ما نحن عليه (ولو لمدة محددة نسبيًا) هذا أمر فيه شيء من الإقلاق والخلخلة. إذ يصبح القارئ سندًا وشاشة تنعكس عليها تجربة أخرى، ويرى ركائز هويته تترنح. يلاحظ أبراهام أن "القراءة هي أن تعيش خارج حدودك: أن تمرر عبر جسدك التدفقات والنزوات وكلمات السر التي تحدد النص باعتباره تنظيمًا («**حول إعادة القراءة**» Semen 1 «**القراءة والقراء**»، 1983، ص94). فأن نقرأ «**مذكرات ما وراء القبر**» هذا يعني، فعلاً، أن نحس شخصيًا (أثناء مدة القراءة) بالانفعالات والأحاسيس والإكراهات التي يشتمل عليها نثر شاتوبريان. فإذا تعلق الأمر بالمظهر المادي للقراءة أو ببعدها الفيزيقي الخالص، أي «**التماثل**» مع الغير، هذا يعني بطريقة ما، الخروج عن هذه الحدود.

إن هذا الانهيار اللحظي لأسس الوجود هو الذي يفسر، بلا شك، هذا الوصف الجاري للقراءة باعتبارها تموجًا ودُوارًا، دوارًا ودوخة، حيث تكون الذات مهزوزة بعض الشيء، تتأرجح بين القلق والفرح. «**كتب جون لويس** Baudry**، أن القراءة حلت محل شذرات خطاب متحدرة من كل جهة، تجعل من كل واحد منها كائنات متعارضة، ممزقة، مشتتة، كائنات تحت تأثير شخص لم يعد هو نحن ومع ذلك ليس هو آخر**». («زمن آخر». ضمن Nouvelle revue de psychanalyse, 37, 1983, p74).

*** التأمل والمشاركة:**

يمكن لتورط القارئ في العالم النصي أن يتخذ أشكالاً مختلفة جدًّا. فالأمر يتوقف في جزء كبير منه على المسافة التاريخية التي تفصله عن العمل المقروء.

إذ عندما يكون القارئ معاصرًا للعمل الأدبي، فإن القراءة تسمح له بإعادة تجديد إدراكه للأشياء هذه، والظاهرة تفسر بإعادة التشكيل التي يحدثها النص في أشياء العالم المعطاة.

فيما يخص قراءة «**المحاكمة**» مثلاً، تظهر القدرة المطلقة لجهاز الدولة بمثابة حافز لانطلاق سردي تدركه النظرة المرعوبة لكافكا، وتقود التأمل حول الطبيعة المتعلقة بالمجتمعات المعاصرة، وبنبرة مختلفة فرواية «**الغثيان**» تقود القارئ منطقيًّا إلى التساؤل حول معنى وجوده. هذا المستوى الأول يصنفه آيزر ضمن القراءة التشاركية.

وحينما يكون القارئ مفصولاً عن العمل بمسافة زمنية طويلة، فإنه يهتم أولاً بإعادة بناء الوضعية التاريخية للنص، هكذا فالقارئ المعاصر لرواية «ثلاثة وتسعون». سيبحث عن إعادة بناء الأفق الثقافي الذي يسمح بفهم رؤية فيكتور هيجو للثورة. فما تضيئه قراءته، هو وجهة النظر التي يمكن لمثقف في القرن 19، بعد كُمُونة باريز، أن يكونها عن العنف التاريخي، فالظاهرة واضحة جدًّا بالنسبة إلى قراء النصوص المنتمية إلى القديم أو إلى العصر الوسيط. فرواية «إنياس» مثلاً، هي نص ينتمي إلى القرن 12م مستوحى من الإلياذة، فهي رواية لا تلزم قارئ القرن 20 كثيرًا بتغيير رؤيته للعالم، بل أن يعيد بناء العالم الثقافي الذي يعطي معنى للمحكي. من خلال هذا، فالذي يظهر أثناء القراءة، هو إرادة السارد أن يجعل من العالم المسيحي وارث روما القديمة. من أجل ذلك، فنص فرجيل لم يكتب ثانية في اتجاه مسيحي، بل من منظور أدب الغزل. فما تعيد القراءة بناءه، هو إذن إشكالية سياسية وثقافية خاصة بالقرن 12. فسيكون القارئ على علم بالحدث الوحيد الذي تتضمنه الحكاية، وهنا يتحدث آيزر عن القراءة «التأملية».

هكذا، فهناك قراءة «تشاركية» حينما يتعالى القارئ عن الوضعية المحدودة التي يكون عليها في الحياة اليومية، وهناك قراءة «تأملية» حينما يصل إلى رؤية عالم ليست هي رؤية عالمه الثقافي.

II) لذة اللعب:

* اللعب واللعبة:

يقترح مشيل بيكار، كما رأينا ذلك، أن نتفكر في تلقي النصوص عبر نموذج اللعب، وهكذا ستجمع القراءة بين نمطين من النشاط اللعبي مختلفين جدًّا: اللعب Le playing واللعبة La game، فاللعب، هو المصطلح النوعي (الخاص) لكل ألعاب الدور أو السيمولاكر، المرتكزة على التماهي مع صورة متخيلة.

أما بالنسبة إلى اللعبة، فإنها تحيل إلى ألعاب النمط التأملية، وترتكز على المعرفة والذكائية والمعنى الاستراتيجي (مثل الأسئلة المفاجئة Le go، أو لعبة الشطرنج). ففي حين أن الوضع الموضوعي للعبة يسمح بخلق المسافة، فإن اللعب متجذّر في متخيل الذات.

ستصير القراءة في الآن نفسه، لعب أدوار ولعب قواعد. فمن غير الممكن أن نقرأ رواية من دون أن نتماهى مع إحدى شخصياتها. لكن من غير الممكن أيضًا أن لا نحترم عددًا من المواصفات والأنساق وعقود القراءة.

لقد حلل ميشيل بيكار من هذه الزاوية الالتقاء الأول لجوليان سورل ومدام دوغينال في بداية الفصل VI من رواية «الأحمر والأسود»، فإذا كان لعب الأدوار المقترح على القارئ أمرًا بديهيًّا، فإن لعب القواعد ليس كذلك على الأقل، فمن جهة، الإيحاء الأوديبي للمقطع واضح جدًّا: ميلاد إحساس بالحب بين فتى

السينما وصورة الأم، لا يمكنه أن يساعد على تماهي القارئ، والحالة هذه، كما لاحظ ذلك بيكار، فهذا التماهي العفوي هو في الآن نفسه ملغّم بسلسلة من الأنساق النصية التي تنظم قراءة المقطع: فالتناوب الثابت لوجهات النظر، يحول دون المزاوجة الكلية لنظرة كل من الشخصيتين، فسخرية السارد تجاه جوليان تفرض أن نتأمل هذا الأخير بنوع من المسافة؛ وعجز الأبطال عن المكاشفة يسهم في إيقاظ الوعي النقدي لدى القارئ. فالنص لا يسمح إذن بأن نتخلى عنه كلية. إذ الرواية تساعد في الآن نفسه، على الاستثمار وحدوده، عبر تنظيمها للصيغ. إذ ليس لعب الأدوار ممكنًا سوى بداخل الإطار الذي يعرضه السرد.

•

يمكننا أن نقوم بالبرهنة نفسها، على مستوى المحكي كله، فبخصوص رواية كونديرا «**الحياة في مكان آخر**»، يبدو التماهي مع البطل ممنوحًا بواسطة سلسلة من الإجراءات، ويتوقف في اللحظة نفسها عبر إجراءات أخرى، فبطل المحكي، شاعر شاب من تشيكوسلوفاكيا، وهو الشخصية التي يعرفها القارئ أكثر. (الذي نفذ إلى طفولته وأحلامه)، فجهوده في فرض نفسه اجتماعيًّا باعتباره فنانًا، وفرض نفسه بطريقة فردية باعتباره موضوعًا محبوبًا، لا يمكنها إلا أن تنتج التعاطف معه، فالسخرية المستمرة والثابتة عند السارد تحول دون التماهي المطلق مع الشخصية: هذه الشخصية تظهر باعتبارها فردًا من دون ميزة كبرى، وأن سذاجته تتحول بالتدريج إلى حليف، إن لم نقل إلى عميل لنظام قمعي وبوليسي.

يمكن للنص أن يعين كمية ملائمة لتورط القارئ: فالتقنيات السردية تساعد على ضبط مراقبة الاستثمار في الخيال. وفي هذا الاتجاه، يمكننا القول مع مشيل بيكار أنه في القراءة، تنظم اللعبة اللعب.

*** التورط والملاحظة:**

رأينا أعلاه، كيف أن القارئ، كي يؤسس تلقيه، كان مدفوعًا إلى جدل مستمر بين التوقع ورد الفعل (الارتجاعي)، فإذا كان القارئ مدفوعًا إلى تشكيل صور من أجل رَدْمِ «بياض» النص، وجب عليه، والحالة هذه، القبول بتغييرها، إن لم نقل بإدخالها في الدعوى. إذا تناقضت مع ما يأتي في الحكي. يجب إذن التمييز بين عمليتين، من جهة، حينما يردم القارئ البياضات عبر تمثلاته الخاصة فإنه يتورط في النص، ومن جهة ثانية، هو مجبر على أن يحدث مسافة مع هذه التمثلات نفسها حين يرفضها النص. في هذه الحالة الأخيرة، يمكنه أن يلاحظ ذاته أثناء مشاركته في فعل القراءة.

لنعد إلى رواية «كوكب» لبيير Boulle، تبدأ الحكاية بشخصين هما: Jinn و Phillis اكتشفا أثناء رحلة في الفضاء، قارورة بداخلها «رق». يحكي القرطاس الورقي قصة رجل جنح، أثناء رحلة في الفضاء، نحو كوكب تحكمه قردة ذكية. لم يتم وصف «جين وفيليس» من الناحية الخارجية والمظهرية، لذلك فالقارئ سيملأ بياض النص وهو يتخيلهما كزوج من الشباب، غير أننا في نهاية الحكاية سنكتشف وندرك أن الشخصيتين ليستا كائنات بشرية وإنما

هما من القردة: هكذا، فالقارئ مدفوع إلى تصحيح تصوره الأول، ولا يمكنه إلا أن يتأمل حول هذا المشكل الإنساني العفوي الذي يهيمن على رؤيته للعالم، فإذا كان مكرهًا، في لحظة زمنية أولى، على التورط شخصيًّا في القراءة، فإنه في لحظة ثانية، هو مجبر على أن يلاحظ ذاته وهو في حالة تفكير. إن هذه العودة إلى الذات، كما يلاحظ آيزر، هي التي تعطي قيمة للقراءة:

«إن التناقضات التي ينتجها القارئ وهو يشكل تصوراته تكتسب قيمتها الخاصة. فهي تضطره إلى أن يأخذ في الحساب نقصان هذه التصورات التي أنتجها. ويمكنه منذ الآن الابتعاد عن النص الذي يشترك فيه بطريقة تمكنه من أن يلاحظ ذاته، أو على الأقل أن يرى نفسه منخرطًا. فوضعية إدراكه للذات في عملية نشترك فيها هي لحظة مركزية في التجربة الجمالية». (فعل القراءة: ص ص 241-242).

إن التباعد الذاتي، كيفما كانت وضعيته، هو دائمًا تجربة مُخْصِبَة.

فبعض النصوص، مثل نصوص فولكنر، تدفع بهذا الإجراء إلى منتهاه. فرواية «حينما كنت أُحْتَضَرْ» مثلاً، وهي تُنوع وجهات النظر، من فصل إلى آخر، تمنع القارئ من أن يبلور منظورًا شموليًّا يدرك النص في جملته: لا وجود لأي رؤية مركزية يمكنها أن توحد تحت توجيه سردي واضح أفكار ومنولوجات الشخصيات التي تتقاطع على طول الحكي. فالقارئ الموجود في وضعية إخفاق وهو يفك شفرات النص، يسائل نفسه حول طريقة إدراكه للمعنى. فهو يجد نفسه باستمرار مدفوعًا إلى العودة إلى تصوراته الأولى، ويجب عليه في الآن نفسه أن يقرأ ويلاحظ نفسه أثناء القراءة.

إن هذا التذبذب المكرر بين التورط والملاحظة هو ما يجعل من القراءة حدثًا معيشًا.

▪ سفر في الزمن:

*** التمثل الداخلي "La "régredience:**

تتيح القراءة السفرَ في الزمن، التأكيد هنا مجازي تقريبًا. فأن نقرأ رواية، فهذا يعني القبول بنسيان الواقع الذي يحيط بنا لفترة من الزمن، كي نرتبط من جديد بحياة الطفولة حيث القصص والخرافات لها مكانتها الخاصة. فبإيقاظ الأنا المتخيلة، الراقدة عادة لدى الراشد في يقظته. تعود بنا القراءة نحو الماضي. فما الذي يجعل هذا الجزء منا، الموروث منذ نعومة أظافرنا، يحيا من جديد بهذه السهولة؟

يوجد الجواب في التشابهات بين لحظة القراءة والنوم، فبتعبير الطاقة الفيزيائية، فوضعية الذات القارئة هي قريبة جدًّا من وضعية الحالم. فالقراءة، مثل النوم، تنبني على ثبات نفسي، ويقظة مختزلة (لا توجد لدى النائم) وتعليق لدور الفاعل لصالح المتلقي. فالقارئ، الموجود هكذا في وضعية مقتصدة هو قريب من وضعية الحالم، يترك إثاراته النفسية تنخرط في بداية تمثل داخلي la régredience.

كي نفهم مصطلح ومفهوم régredience، الذي أخذناه من كريستيان ميتز (الدال المتخيل، christau Bourgois 1984) يجب أن ننطلق من تمييز الإدراكات في حالة اليقظة والتمثلات الحلمية. لدى

الذات النشيطة واليقظة، تذهب الغرائز النفسية من الخارج (العالم) نحو الداخل (الجهاز النفسي حيث تنطبع الإدراكات) مثل هذا المسار يوصف بأنه تمثل خارجي progredient، وبالمقابل، لدى الحالم، الإثارات لها أصول في لاشعور الذات (إنها منذ البدء، داخل الجهاز النفسي) وتصل إلى وهم الخارجية عبر إنتاج الصور الذهنية: فلدينا إذن صلة بعملية تمثل داخلي regredient. وحدها طريق التمثل الداخلي (من الداخل النفسي إلى التمثيل) تتيح انبثاق الهلوسة.

إن التمثل الداخلي، لا ينجح في القراءة كما ينجح في الحلم، مثلما أن دفق التمثل الداخلي يصطدم، عند مشاهد السينما، بمادية الصوت والصورة، فالتمثل الداخلي لدى القارئ يظل محدودًا بواسطة السند المكتوب للهلوسة. ويمكننا فقط ملاحظة أن الشاشة اللغوية هي أقل تأثيرًا من الشاشة السينمائية. فالتمثل الداخلي أقوى لدى القارئ أكثر منه لدى المشاهد، التمثلات المتخيلة للأول يجب أن تتآلف مع مبدأ للواقع أقل تشددًا.

هذا ما يفسر هذه الحميمية الفريدة (حيث يمكن لكل قارئ أن يخوض التجربة) بين الذات القارئة والشخصية الروائية، فالتخيل الخاص بكل قارئ يلعب مثل هذا الدور في التمثيل، يمكننا تقريبًا من الحديث عن «حضور» الشخصية داخل القارئ. هذا الإحساس بوحدة الجوهر بين الذات القارئة والشخصية المتمثلة، لا يمكن لأي صورة بصرية أن تعطيه.

هكذا نفهم الإحباط الذي يحصل عادة حينما ننقل إلى الشاشة رواية قرأناها، فالشخصية التي كانت أثناء القراءة قد وصلت إلى الوجود عبر التمثلات التخييلية للقارئ، تعرض على الشاشة كمنطلق آخر في الإنتاج الذي لا دخل للمشاهد فيه، فالرابط الوثيق الذي يربط القارئ بالمخلوقات الخيالية مقطوع بالمرة. فالذي يُفقد في المرور من الرواية إلى الفيلم، ليس سوى القوة الخلاقة للرغبة.

«فقارئ الرواية، وهو يتبع طرقًا خاصة وفريدة لرغبته، قد كان من قبل قد باشر الغطاء البصري للكلمات التي كان قد قرأ. وحينما يشاهد الفيلم يود لو يجده: في الواقع، أن يراه ثانية فبمقتضى هذه القوة الشرسة للتكرار التي تسكن الرغبة، تدفع الطفل إلى أن يستعمل باستمرار اللعبة نفسها، وتدفع المراهق إلى الاستماع المستمر للاسطوانة نفسها، قبل أن يهجرها إلى اسطوانة أخرى والتي ستتشبع بدورها جزءًا من أيامه. لكن قارئ الرواية لا يجد دائمًا فيلمه؛ لأن ما هو أمامه، مع الفيلم الحقيقي، هو الآن، استيهام الآخر، نادرًا ما يكون جذابًا إلى درجة أنه حينما يصبح جذابًا، فإنه يهيج الحب».
.(C.Met3.le signifiant Imaginaire, p137)

إن ما تقوم به دور النشر حول تزيين الكتب الكلاسيكية بصور الممثلين يحرض على الاقتناء وليس على القراءة. فمَن الذي عرض جوليان Sorel من خلال سمات جيرار فيليب ومدام دوغينال بواسطة سمات دانيال داريو غير المخرج، أي قارئ لرواية مدام بوفاري لن يأسى على الممثلة Isabelle Hupput التي حلت محل

«إيما» الفريدة والتي لا يمكن أن يتقمص أحد شخصيتها؛ لأنها غير تلك التي تخيلها؟

فأن نفرض وجهًا يتقمص شخصية روائية، هذا معناه تجريدنا من جزء منا.

*** الطفل الذي يقرأ بداخلنا:**

إن الطفل الذي كناه هو مَن يسمح بالاعتقاد وتصديق المحكيات الروائية. إنها مرحلة كان للخرافة فيها سيادة، حيث الظاهر والباطن لا يتميزان (مَن ذا الذي لم يعتقد في الأب نويل؟) هذا الرضا الاغتباطي للخيال لا يختفي كلية (فعلاقتنا بوجه الأب نويل تعيش معنا رغم وعينا بأنه شخصية خيالية). فاعتقاداتنا الطفولية، التي تنشط في شروط ما، (من بينها وضعية القراءة) تحتوي اعتقاداتنا في مرحلة الرشد. فحالما نفتح رواية، فالطفل فينا هو الذي يولد من جديد (على الأقل في إحدى المستويات).

«فالطفل بداخلنا هو الذي يثابر ويوقع، إنه هنا، هو اللعبة، والمقروء، خارجًا عن قوانين اللوجوس (العقل)، ومقولات الفضاء، الزمن؛ إنه على سذاجته يتأسس بطريقة نفاقية تسامح القراء، هنا والآن، مع الوهم. يصلح الطفل أن يكون مسندًا وعذرًا لسذاجة الراشد. نجده أيضًا وسيطًا داخليًا، بطلاً، شاهدًا أو ساردًا، في العديد من الكتابات الخيالية، وخاصة في الفانتاستيك، حيث ننسب إليه غالبًا، وظيفة مزدوجة، فهو الضحية والضامن، في رواية

«رجل الرمال» أو «برج السجينة». مثلاً. (M. Picard. La lecture comme jeu, p116).

فالقراءة، بطريقة ما، تعني إعادة الارتباط مع معتقداتنا وأحاسيسنا في الطفولة. القراءة التي منحت لمتخيلنا، في السابق، عالمًا لا نهائيًّا، تبعث هذا الماضي كل مرة نقرأ فيها قصة بطريقة نوستالجية.

فقد سجل كريفل في هذا المستوى، أن القراءات الأولى، هي الرحم للقراءات اللاحقة.

«ما هو عمرنا حينما نقرأ؟ [...] أجيب: إنه الطفولة! هذا الطفل الذي يقرأ بداخلنا من وجهة النظر الأولى هو ممسوس بها. النقطة الأولى: شغفي، فالقراءة رغبة طفولية. فالتعاطي مع النص، بواسطة فك الشفرة بالنظرة أو بالقلم. هذا يعني تشغيل حلم قدرة سابقة، ذات طراوة مفقودة، ذات حدة في المتخيل حيث ثبتت الفكرة منذ بداية الحياة الواعية». (Les premières lectures » in la lecture littéraire p14)

إن القراءة أولاً هي انتقام الطفولة.

*** عودة الماضي العاطفي:**

يمكننا القول، بطريقة محددة جدًّا، وكما بين ذلك ميشيل بيكار (قراءة الزمن) إن القراءة ترجعنا إلى ماضينا وفق صيغتين كبيرتين: من جهة، يحيي التماهي مع بعض الوضعيات الخيالية، فينا من جديد

السيناريوهات الاستيهامية للطفولة. ومن جهة أخرى، يمكن لتفصيل ما في النص، أن يوقظ بداخلنا صورًا حميمية: هذا ما نسميه «الذكريات-الشاشات».

سنرجع، فيما سيأتي من الكلام، حول النقطة الأولى التي لها علاقة مع تأثير القراءة. لنربط – اللحظة، بالظاهرة الخاصة «للذكريات- الشاشات»، صورًا متوارية تنبثق من جديد، حيث ليس من الممكن، في الغالب، القول بيقين، من أين تأتي: فقبعة شارل بوفاري، وفندق Vanquer، وجزيرة روبنسون، ووجه فابريس ديل دونغو، بعيدًا عن التفاصيل التي يمنحها السرد لها، هي متصورة بطريقة مختلفة- وشخصية- لدى كل قارئ. حينما كتب بالزاك في بداية رواية "La peau de chagrin" «**الجلد المسحور**»

حوالي نهاية شهر أكتوبر الفارط، دخل شاب إلى القصر الملكي.

فمن أين تأتي الصورة التي تكونت فورًا عن الشاب الذي نحن بصدده؟ ليس من السهل بتاتًا الإجابة. النقطة الوحيدة الأكيدة، هي أن هذه الصورة تنبثق من ماضٍ خاص منفلت، وفي جزء كبير منه، لاشعوري. لنتذكر ما الذي أوحت به كلمة Florence لجون بول سارتر.

«فلورانسا مدينة ووردة وامرأة، إنها مدينة- وردة، مدينة- امرأة، وفتاة-زهرة في الآن نفسه. الشيء الغريب الذي يظهر بهذه

الطريقة يمتلك سيولة النهر. الأوار الناعم للذهب، وكي نكمل، تسترخي باحتشام، وتمدد بلا حدود، بالإضعاف المستمر لحرف e الصامت، تفتحها المغمور بالحشمة. إلى هذا ينضاف الجهد الماكر للبيوجرافيا. بالنسبة إلي، فلورانسا هي أيضًا امرأة ما. ممثلة أمريكية تلعب في أفلام صامتة شاهدتها في طفولتي وقد نسيتها كلها، ماعدا أنها كانت طويلة مثل قفاز الباليه وهي دائمًا تعبة قليلاً ودائمًا عفيفة. هي متزوجة وغير مفهومة. وإنني كنت أحبها، وكانت تسمى فلورانسا». (سارتر، ما الأدب 1948- ص21).

يمكن لكلمة واحدة أن تبعث ماضيًا: فعبر القراءة، يحيل النص كل واحد إلى تاريخه الحميم.

الفصل السادس

6

تأثير القراءة

I) الرهانات:

- **التأثير والتسلية:**

إذا كانت القراءة تجربة؛ فذلك لأن النص، يؤثر في القارئ بطريقة أو بأخرى. وعمومًا، يمكننا تمييز القراءات التي تؤثر تأثيرًا ماديًّا (في تأكيد المواقف والممارسات المباشرة للقارئ)، والتي تتحدد في المرح والتسلية. مع ذلك لا ينبغي أن نهمل البعد الاستراتيجي لعدد من النصوص التي تخفي، من وراء رهانات المتعة الضمنية (تحريك العواطف والتسلية) رهانات كبرى حقيقية (الإخبار والإقناع).

لنأخذ مثلاً «الحيوانات المرضى بالطاعون»، **فرهان اللذة لاشك فيه، فقد كان لافونتين، بشكل دائم يبحث عن الإغراء مستجيبًا لآفاق الانتظار التقليدية لجمهور «الحكاية على ألسنة الحيوان».**

Fables حكاية قصـــيرة توظـــف حيوانـــات مؤنســـنة باعتبارها

شخصيات. لها مرجعيات في الأدب اليوناني اللاتيني وفي البلاغة الكلاسيكية، من خلال أوزان شعرية مناسبة. إن موضوع حكاية «**الطاعون**» يحيل ضمنيًّا إلى الأوصاف المشهورة لهوميروس ولوكريس وفرجيل. فقد أعيدت بعض الأبيات الشعرية بشكل حرفي. فالبيت الذي يتحدث عن الطاعون «**كأنه قادر على أن يفني أكيزون في يوم واحد**» مستلهم من صيغة يمكننا أن نجدها في «**أوديب ملكًا**» لسوفكليس «**حاديس مُغْتَنٍ بأناتنا ودموعنا**». وعلى المستوى الأسلوبي، فالغابة مخترقة بسلسلة من الصيغ ثابتة تقريبًا، مأخوذة من تقاليد معينة، يدركها الجمهور كما هي. نأخذ، على سبيل المثال، القافية التراجيدية «**الهلع/ الفزع**». عظمة الاستعارات («**جرائم الأرض**») والاستعارات المضخمة («**شر ينشر الفزع/ شر وكأنه السماء في هلعها...**») لقد حاول لافونتين إذن وبوضوح أن يسلي مستغلاً كل مكونات الجنس الأدبي. لكن، وراء الانشغال

بأحداث الإعجاب، ترتسم بسرعة الرغبة في التأثير على الجمهور. أن يبدي رأيه في نقاش ليس أدبيًا فقط. هكذا يمكننا أن نرى في الإدانة النهائية للحمار («**أكل عشب الغير! يا لها من جريمة فظيعة**»). فضحًا للآلية المطلقة للمحكمة. فمن وراء مظاهر حكاية جميلة، يمرر دفاعًا عن الحياة الفردية، ونقدًا، ليس للنظام الملكي (فالملك في مكانه)، ولكن لتمظهراته المنحرفة. فصورة الملك هي فعلاً صورة إيجابية. سنسجل الخاصية العاطفية للرابط بين الملك ورعاياه («**أصدقائي الأعزاء**») والاعتراف بدوره في الحماية («**سيدي، الثعلب يقول إنكم ملك طيب جدًّا**») إنه خطاب الحاشية التي، حين تعيد كلمات الملك، تحرف المعنى، وتتمكن أخيرًا من إلصاق التهمة بالحمار. فالضمير غير المحدد On في آخر الحكاية، هو بديل عن شخص الملك («**أظهرنا له ذلك جيدًا**»)، وفي هذا الاتجاه، هناك إيماء قوي: فالآلة القاسية التي تسحق الفرد ليست هي الملكية، وإنما هي المحكمة: انحراف ينبغي إدانته لنظام تراتبي هو نفسه محترم.

إن القراءة، باستثناء الرهانات التي تجعل النص ذا كفاية، ليست أبدًا ذات فعالية محايدة.

- **الجماعي والفردي**

هناك طريقتان لفهم التأثيرات الواقعية للعمل الأدبي: يمكننا دراسة القراءة سواء في نتائجها العامة على المجتمع أو في تأثيرها الخاص الذي تحدثه في الفرد. في الحالة الأولى، نتصورها في صلتها بجمهور معين. وفي الحالة الثانية نتصورها في علاقتها بذات فردية.

يمكن دراسة التأثير العام من إرجاع البعد الثقافي للنص. والمبدأ هو كالآتي: القارئ ليس فردًا منعزلاً في فضاء اجتماعي؛ فالتجربة المنقولة من القراءة تلعب، بالتأكيد، دورًا في التطور العام للمجتمع. فحسب ياوس يأخذ التأثير الثقافي للقراءة ثلاثة أشكال مختلفة: **نقل المعيار، خلق المعيار، إحداث قطيعة مع المعيار**. فالعمل الأدبي يستطيع طوعًا أن ينقل القيم المهيمنة في مجتمع ما. (الأدب الرسمي أو الأدب النمطي) وأن يشرع قيمًا جديدة (أدب تعليمي، نضالي)، ويقطع مع القيم التقليدية، مجددًا بذلك أفق انتظار الجمهور. فباستثناء حالة أعمال أدبية رسمية، وحكايات منمطة، يكفي أن يكون النص حاملاً، عن وعي أو بدونه، لقيم مهيمنة في عصر ما، كي يلعب دورًا اجتماعيًّا في نقل- وتمتين- المعيار. «**فأغنية رولان**» مثلاً، تنقل، من خلال تمجيدها للخضوع لسوزان، والإخلاص للاستقامة، وحب فرنسا الوديعة، والتدين، إلى جمهورها القيم المؤسسة للمجتمع الفيودالي.

في هذا الاتجاه، تتجاوز أهميته، في فرنسا ق12، بكثير المجال الأدبي.

مع ذلك، فالعمل الأدبي عوض أن ينمي القيم المهيمنة، يستطيع من خلال القراءة أن يشرع قيمًا جديدة، والأمر هنا، لا يتعلق بنقل المعيار، كي يتعلق بأحداث مرجعيات جديدة، وهذا هو الرهان الذي ربحه روسو في عمله «**هلويز الجديدة**». ففي نهاية الرواية، حيث نرى جولي، وزوجها وعاشقها القديم يعيشون حياة

سعيدة، مبنية على الفضيلة، في الإطار الطبيعي والساحر لكلاورس، تجعل الحياة المثالية للنبلاء، الموسومة بالإسراف والبذخ وتذوق اللذة، تعارض الحياة النموذجية للبرجوازيين المطبوعة بالبساطة الريفية، مألوفة ومقتصدة، نعرف أن نجاح الرواية لعب دورًا مهمًّا في تطوير العقليات الذي سمح للبورجوازية أن تفرض قيمها في نهاية القرن 18.

يتجلى إلغاء المعيار، أولاً، في الحقل الجمالي. فالعمل الأدبي سيثبت طابعه التجديدي بتجديده لأفق الانتظار. لقد أسهمت، رواية مدام بوفاري، أثناء صدورها عام 1857، في تحويل ذوق الجمهور، ففي حين كان قراء الروايات العاطفية متأثرين، حتى ذلك الحين، بالكليشهات الإيروتيكية، وبالغنائية العاطفية. فقد فرض فلوبير أسلوبًا غامضًا جدًّا، بلا تأثيرات ظاهرة للعيان، لكنه، وراء رصانة السرد المبني للمجهول يترك المجال للسخرية اللاذعة أن تتسلل. فمثل هذا الاقتحام، المحدود أصلاً في ميدان الأدب، لا يسعه إلا أن يتوسع على الحقل الاجتماعي برمته.

يمكننا أن نستخلص مع ياوس أن الأعمال الأدبية، بفضل قراءتها، لها أهمية كبرى في تطور العقليات (الذهنيات): يمكنها، حسب الحالات، أن تشكل قبليًّا السلوكات، وأن تبرز موقفًا جديدًا، أو أن تغير الانتظارات التقليدية. هذه الدراسة للتأثير الشامل هي في قلب كتاب **«من أجل جمالية التلقي»**.

إن تحليل التأثير المحلي له هدف مختلف: إنه استخراج فعل النص وتأثيره على القارئ الخاص. فمنذ الآن لا يُهتم إلا قليلاً بالبعد الثقافي للعمل. وسيهتم بقوته التداولية. إنها وجهة نظر آيزر. وبما أن تأثير القراءة على الذات يسبق ويشرط تأثيرها على المجتمع سنخصص نهاية هذه الدراسة للتلقي الفردي.

- **من النص إلى الواقع:**

*** «تأثير» و«تلق»:**

كي نفهم تأثير القراءة على الفرد، يجب أن نحتفظ في أذهاننا بالتمييز الذي وضعه ياوس بين **«التأثير»** - الذي يحدده النص- و**«التلقي»** المرتبط بالمرسل إليه النشيط والحر. نجد مغزى هذا التمييز عند آيزر أيضًا: «**يمكننا القول إن العمل الأدبي له قطبان: قطب فني وقطب جمالي، يحيل القطب الفني إلى النص الذي أنتجه المؤلف، في حين أن القطب الجمالي يعزى إلى التحقق الذي ينجزه القارئ**». (فعل القراءة ص48). هناك إذن بعدان في القراءة: بعد يشترك فيه كل قارئ لأن النص يحدده. والبعد الثاني متغير إلى ما لا نهاية لأنه مرتبط بما يسقطه كل واحد على النص.

حينما أقرأ رواية «**حياة ماريان**»، لا تكون وجهة النظر التي أكونها حول الحبكة متوقفة عليَّ: فبما أن القصة مروية بضمير المتكلم ترويها البطلة نفسها، لا يمكنني معرفة الأحداث إلا من خلال نظرتها الخاصة.

فالمنظور الذي فُرض عليَّ هو إذن «**تأثير**» العمل الناجم عن القطب الفني. يمكنني، في مستوى ثانٍ، أن أجسد القطب «**الجمالي**» للحكاية وأنا أتفاعل شخصيًا مع هذه النظرة التي فرضت عليَّ لرؤية الأشياء: يمكنني أن أجد هذه النظرة مشروعة أو غير مشروعة، أن أترك نفسي تقتنع بها أو على العكس، أن تحترس منها. فمهما يكن الأمر، لم يعد يتعلق الأمر إذن «**بالتأثير**» الذي ينتجه النص، لكن يتعلق، بالتلقي الخاص بي لهذا الأخير.

هذا التمييز يسمح بفهم لماذا علاقة القارئ بالنص هي دائمًا قابلة للتأثر وفعالة في الآن نفسه. فالقارئ لا يمكنه أن يفيد تجربة مما يقرأ، إلا إذا واجه رؤيته للعالم مع الرؤية التي ينطوي عليها العمل، فالتلقي الذاتي للقارئ مشروط بالتأثير الموضوعي للنص. وبما أن رواية «**جريمة وعقاب**» تضعني موضوعيًا داخل منظور قاتل ممزق بالندم، فهذا يمكنني أن أعدل -ذاتيًا- نظرتي حول الجريمة والمجرمين.

*** «المعنى» و«الدلالة»**

فالقراءة، وهي تقود القارئ إلى إدماج رؤية النص في رؤيته، هي ليست موقفًا سلبيًا.

سيستخلص القارئ من علاقته بالعمل، ليس فقط «**المعنى**»، بل أيضًا «**الدلالة**». هذان المستويان من الفهم عرفهما بول ريكور بهذه الطريقة: «يحيل المعنى إلى فك الرموز الذي يحدث أثناء القراءة، في حين أن الدلالة، هي ما سيتغير، بفضل هذا المعنى، في وجود

الذات. بعبارة أخرى، هناك من جهة، الفهم البسيط للنص، ومن جهة أخرى، الطريقة التي يتفاعل بها شخصيًّا كل قارئ إزاء هذا الفهم. إن الدلالة **«هي لحظة استعادة المعنى من قبل القارئ، وتحقيقه في الوجود»** (صراع التأويلات Seuil 1969 ص 389).

فكرة الامتداد الملموس للقراءة هذه، توجد عند رولان بارت حينما يذكر ارتحال النصِ في حياة الذات:

«أحيانًا، تكتمل لذة النص بطريقة عميقة (وهنا يمكن أن نقول حقًّا إن هناك نصًا): حينما يرتحل «النص الأدبي» (الكتاب) في حياتنا. حينما تأتي كتابة أخرى (كتابة الآخر) لكتابة شذرات من أيامنا المألوفة، باختصار، حينما يحصل تعايش» (ساد، فوريي لويولا. سوي 1971 ص12).

أن نعيش نصًا، هذا الأمر لا يرتكز، طبعًا، على مجابهة أفعاله مع ما يمكن أن نقرأه فيه (فأن نعيش مع ساد، هذا لا يعني أن نتحول ساديين) ولكن أن ننقل إلى حياتنا بعض الصيغ المقتسمة مع العمل المقروء. فالذات يروق لها أن تعتقد أنه **«إذا كانت شخصية ما، أو سارد في الوضعية التي أوجد فيها حاليًا، فبالتأكيد سيقول...»**. هذه اللعبة، لعبها بارت في كتابه «ساد فوريي لويولا» فهو يحكي أنه لما دعي إلى تناول وجبة كسكس بالسمن الزنخ والحالة هذه لا يتحمل الزنخ، تذكر عفويًّا Fourier :

«مباشرة حضر في ذهني فوريي ليضع حدًّا لانزعاجي (أن أكون موزعًا بين لباقتي وقرفي من الزنخ) إما أن أنسحب من المائدة

(لأنني سأظل عالقًا لساعات، وهو شيء لا يطاق، ضد هذا تعترض فوريي) وسيصنفونني في جماعة معاداة الزنخ. أو يمكنني أن آكل على مهل كسكسًا طريًا دون أن أغيظ أحدًا» (Ibid p84).

إن تأثير القراءة على حياة الذات هو تأثير حقيقي أكثر مما نتصور يمكنه أن يتخذ أشكالاً صغرى (ذكرى القراءة تمنحنا الشجاعة لكسر بعض الأنساق). ويمكن أن يتخذ أشكالاً قصوى. نعرف أن رواية Isent و Tristan غيرت التوازن العشقي لأجيال عديدة.

وإن بعض الأرواح الرومانسية المعذبة ذهبت لتنتحر عند قبر روسو، وأن «فرتر» لجوته دفعت بمراهقين إلى الانتحار، وأن شابًّا روسيا اقترف حقيقة، جريمتين خياليتين لراسكولنكوف. إنها هنا «دلالة» العمل - المحددة باعتبارها مرورًا من النص إلى الواقع- هي التي تجعل من القراءة تجربة ملموسة.

*** إثبات الذات:**

لا يبحث أغلب القراء عن تجربة مقلقة، بل بالعكس يبحثون عن إثبات ما يعتقدونه ويعرفونه وينتظرونه.

تكمن أهلية «الكتب الأكثر مبيعًا» في الإجابة عن هذا المطلب. فالقارئ، وهو يقتسم منذ البداية قيم البطل، لا يتحول من خلال هذا الاتصال به. فالآخر لا يخدمه في أن يعيد تحديد ذاته من جديد، بل يخدمه في أن يوطد الصورة (غالبًا وهمية) التي يكونها عن ذاته.

فأن نرى شخصية تقتسم معنا قيمنا، هذا الأمر يدخل علينا الأمان. فما هو حقيقي في العلاقات بين الأشخاص في الواقع هو حقيقي أيضًا في العلاقة بين القارئ/ والشخصية التي تنتسج أثناء القراءة.

«إذا كان التماهي أكثر عفوية بين أناس لهم نسق القيم نفسه؛ فلأن، أولاً تشابه هذه القيم المستوحى من التصرفات المشتركة، يسمح لنا بلغة مشتركة، وينمي إمكانيات التواصل والفهم. ولأنه، ثانيًا، يرتبط بآلية تأمينية ودفاعية عن الذات: إذا كانت قيمي مرفوضة، فإنني مهدد بأن أرفض أنا أيضًا؛ وإذا كانت على العكس من ذلك مقتسمة، فإنني أكون مطمئنًا، ومحميًا ومحصنًا». (J. Maisonneuve, Psycho-sociologie des affinités, PuF, 1966. P391).

يأتي نجاح البطل المؤمثل من خاصيته المطمئنة: فهو يؤكد صحة ونجاعة المعايير التي هي معايير القارئ، **«المؤكدة عبر النهاية السعيدة للرواية»** قبل أن يفتح الكتاب بالطريقة نفسها التي يحب بها جمهور الأطفال الارتماء في أحضان ساندريلا أو في Le petit poucet، كما أن العديد من الجمهور الراشد يتعرف على نفسه بعفوية في **«الأمير مالكو في مسلسل (S.A.S). أو في إحدى البطلات المتقدات عاطفة في سلسلة "Harlequin"».**

فالانخراط السلبي في معايير البطل المنمط ليست الطريقة الوحيدة لاختبار صلابة الذات. فالرفض المطلق لشخصية غير مستساغة ينتج عنه مؤازرة وتقوية القارئ في الاختيارات الأيديولوجية المؤسسة لهويته. نتصور هنا الحالات الخاصة جدًا

للقراء حيث البطل يكون غريبًا عن القارئ إلى حد أن التماهي لا يمكنه أن يشتغل. فالذات القارئة، بعيدًا عن الدور المتوقع من الرواية، تتمرد، إذ عملية مثل هذه، طبعًا، هي عملية لا إرادية من قبل الحكاية، وتعتمد على تحريف الآليات النصية التي تشتغل بطريقة معكوسة. المهم هو أن القراءة تصل إلى إثبات للذات: فالرفض العفوي للتماهي والتمرد الذي يصاحبه يقودان القارئ إلى إعادة غلق الكتاب. فتجربة جذرية تفترض شخصيات مميزة جدًّا من الناحية الأيديولوجية، حيث الكائن العاطفي مُلقى في المستوى الثاني، مثل أبطال Barris أو أبطال Bourget. فرفض القيم العائلية والإقليمية والوطنية التي يدافع عنها في «المجتثون»، أو إدانة الديمقراطية المفصلة في «المرحلة»، هي طريقة أخرى للاطمئنان على استمرارية الذات.

* إعادة اكتشاف الذات

يمكننا أن نعتبر أن النصوص المهمة أكثر، رغم أنها ليست أكثر متروئية، هي تلك النصوص التي تذهب بعكس المخططات المفترضة للقارئ. حينما نواجه الاختلاف لا التشابه، تكون للذات القارئة إمكانية إعادة اكتشاف نفسها عبر القراءة. ففائدة النص المقروء لا تأتي إذن مما نتعرف فيه عن أنفسنا، ولكن مما نفهمه فيه عن أنفسنا.

لنحلل، على سبيل المثال، قصة جيمس، «برج السجينة». نتذكر أن الحكاية تروي قصة مربية شابة، محصورة في قصر ريفي من أجل

رعاية طفلين، ميل وفلورا. أبلغت أن «ميل» قد طردت من المدرسة، تساءلت المرأة الشابة عما فعلته من سوء. هذا السؤال سيلازمها حتى الصفحة الأخيرة من القصة. ستأتي سلسلة من الأحداث الغامضة (رؤى مفترضة، اعترافات ملتبسة) لتعميق قلقها. قررت أن تنقذ روح «ميل» فانتهت بالتسبب في موتها. ففي حين تقودنا الإجراءات السردية إلى التماهي الكامل مع الشخصية/ الساردة للمربية (نكتشف القصة من خلال نظرتها) ندخل في الفوبيا والحالات العصابية لهذه المربية. وبعيدًا عن الاعتراض على حنوها (هذا ما ستفعله في الواقع) فإننا نبحث عن شرعنته من أجل أن لا نقحم وجهة نظر حول القصة، التي بفضل الحيل النصية، هي أيضًا وجهة نظرنا. ها نحن إذن، مثل الساردة، نُقَاد إلى إلقاء شكوكنا على الطفلين إلى حدود الهستيريا. تقودنا مربية «برج السجينة»، بواسطة التماهي، إلى أن نترك جزءًا منا يتجلى، لا نعرفه ضرورة: **«إنه فقط حينما يجب على القارئ أن يبني، أثناء القراءة معنى النص- وهذا الأخير ليست له شروطه الخاصة، (عبر القيام بمماثلات) لكن في ظروف غير مألوفة لديه - يتضح بداخله شيء ما، يضيء عنصرًا من شخصيته لا يعيه حتى ذلك الحين».**

(w. Iser. L’acte de lecture. P94)

ما تسوغه القراءة إذن، هو اكتشاف الغيرية. «آخر» النص، سواء تعلق الأمر بالسارد أو الشخصية، يرسل دائمًا، عبر انعكاس الأشعة، صورة عن ذواتنا.

II) تقهقر وتقدم:

- **الاستلاب:**

حين يستعيد القارئ صوت النص أو أصواته لحسابه، فهو يساق إلى «افتقاد» نفسه إلى حد الاستلاب. فاستبطان الآخر الذي تثيره القراءة ليس بالضرورة إيجابيًا.

فالخطر الحقيقي هو خطر النفوذ الأيديولوجي للنص. فالقارئ وهو مدفوع، بواسطة ميثاق القراءة، إلى الاعتراف بسلطة الصوت السردي، يصل أحيانًا، بواسطة انزلاقات متتالية، إلى القبول السلبي لمجموع «الرسالة» التي ينقلها النص، فالتحليل الذي تقترحه سوزان سليمان بالنسبة إلى رواية الأطروحة يمكنه أن ينسحب على جميع المحكيات:

«بما أن السارد يفرض نفسه باعتباره مصدر القصة التي يروي، فإنه لا يظهر فقط باعتباره مؤلفًا ولكن أيضًا سلطة. مادام صوته هو الذي يخبرنا بأفعال الشخصيات والظروف ومكان جريانها، ومادام يجب علينا اعتبار أن ما يرويه هذا الصوت هو حقيقة، بمقتضى الميثاق الشكلي الذي يربط مرسل القصة بالمرسل إليه في الرواية الواقعية. ينتج عن ذلك فعلاً انزلاق يجعلنا نقبل كل ما يتلفظ به باعتباره حكمًا أو تأويلاً «حقيقة»، لا فقط ما يتلفظ به السارد عن الأفعال وظروف العالم الخارجي. فالسارد لا يصير فقط مصدرًا للقصة بل مؤولاً من عيار كبير لمعنى القصة».

(Le Roman à thèse p.90)

فإذا كنا نقبل بمقتضى المواضعات الروائية، ما يقوله لنا Drieu la rochelle عن شخصياته في روايته «[بُلهاء» (Gilles)، فكيف يجب أن نتصرف من أجل رفض المبدأ نفسه حينما يعرض صورة Rebecca باعتبارها صورة سلبية بسبب مميزاتها باعتبارها «يهودية» و«غريبة» و«شيوعية»؟

هناك خطر آخر يرتبط بالاستثمار النفسي للقارئ. فالرابط الذي يربطنا بشخصية كهذه يمكنه أن يكون محصورًا جدًا بحيث مصيره السردي وحده ينتهي به الأمر إلى أن يغرينا. فالنص وهو يتوجه فقط إلى الجانب العاطفي للقارئ، يجعله يرى إذن، قدرته النقدية مخدرة، وبذلك يتخلى عن كل إمكانية للتراجع. وقد سبق للشكلانيين الروس أن لاحظوا الظاهرة بشكل تام:

«يمكن للمؤلف أن يجلب الود تجاه شخصية ما، يمكن أن يثير طبعها في الحياة الواقعية لدى القارئ إحساسًا بالاشمئزاز والنفور. فالعلاقة العاطفية تجاه البطل تتعلق بالبناء الجمالي للعمل، وأنه فقط، في الأشكال البدائية يلتقي ضرورة بالنسق التقليدي للأخلاق والحياة الاجتماعية» (B.Tomachevski, Thematique, in T.Todorov, Théorie de la littérature seuil.1965.p295)

عند قراءة جيمس بوند، مثلاً، فنحن نساق بسرعة متمنين انتصار المخبر السري، ومهما يكن عدد الموتى الذين يترك وراءه، ومهما تكن شرعية القيم التي تحرك خصومه.

أخيرًا، ونظرًا لأهمية البعد الاستيهامي في أغلب النصوص التخييلية، غالبًا ما ينساق القارئ إلى التراجع. وهو يقرأ، هذا المشهد أو ذاك، فإنه يحيي من جديد، بطريقة تخييلية المشاهد القديمة للطفولة. فقد بين Michel Picard كيف أن «الصعاليك الثلاثة» يجرون القارئ إلى رجوع أوديبي صريح. D'artagnon وأصدقاؤه ليس لهم من هم سوى التكفير عن الخطيئة الملصقة بالأم (الـملكة) وهم يصارعـون هـؤلاء الآباء المتخليـن أو العنيفين، هما الملك والكادرينال. هذه المحاولة لافتداء الوجه الأمومي تتضاعف، عند البطل والقارئ، بواسطة كبت مبدأ الغيرية الذي يجسده Milady. نجد في رواية Dumas كل مكونات الخطاطة الأوديبية، «فالقارئ المتورط المأسور عبر المشاهد الاستيهامية، والتي سبق أن تعرف عليها، يتماهى بحرارة، ويقبل بموقف البصاص السلبي الذي يدعوه إليه السرد». (القراءة باعتبارها لعبًا ص86).

من هنا، في غياب المسافة النقدية، لا يفيد هذا التكرار للماضي القارئ في شيء: إنه لا يعمل سوى على إعادة إنتاج مشهد عاشه من قبل بطريقة سلبية.

- **التطـور:**

مهما تكن للنص من قدرة على قيادة القارئ إلى جعل تركيزاته النفسية تتوازن عبر عملية تباعدية، فالقراءة، بعيدًا عن سوقها نحو التقهقر، يمكنها أن تكشف عن تجربة مثمرة.

يحدد التراجع النقدي أساسًا بوضعية القارئ؛ فإكراه المرور من وجهة نظر إلى أخرى، يذهب بالقارئ إلى أخذ مسافة ما من القصة المروية، وكيفما كانت الطريقة التي ينسق بها المنظورات المختلفة للنص فإنه يخرج واعيًا بقراءته أكثر.

لنأخذ حالة مادام بوفاري، فالقارئ أولاً مدفوع إلى تبني وجهة نظر السرد عبر ضمير الجمع «**نحن**» الذي تفتتح به الرواية: «كنا في قاعة الدرس، إذ دخل علينا مدير الثانوية». بعد ذلك وبطريقة تتابعية، يتعاطف مع شارل وإيما، حيث تهيمن المنظورات بالتناوب على السرد. (أخيرًا، نرى قبل النهاية في بعض الفصول، ظهورًا جديدًا للسارد-الشاهد، بواسطة ضمير غير محدد «on». ضمير جمعي غير محدد أولاً، ثم ولنحدد أكثر، عبر الحاضر المنتهي حيث يلتقي زمن القصة وزمن الحكي.

«حينما بيع كل شيء، بقي اثنى عشر فرنكًا وخمس وسبعين سنتيمًا. من أجل سفر مدام بوفاري عند جدتها. المرأة الطيبة قضت نحبها في السنة نفسها، وبما أن الأب Ronault مشلول، فقد كلف خالتها بالاعتناء بها. إنها امرأة فقيرة؛ لذلك أرسلتها، من أجل أن تضمن عيشها، إلى الاشتغال في مصنع حلج القطن».

تظهر صورة السارد في عتبتي الرواية من أجل «تأطير» نظرة القارئ حول الشخصيات. أثناء ذلك تتحقق تجربة عاطفية من الغنى بمكان، قابلة لإعادة إقحام رؤية السارد، من خلال ربط القارئ بمصير الشخصيات (حيث وجهات النظر متعارضة) نجد

في هذه التحولات لهذه «التجربة القرائية» الغموض كله للرواية التي تجعل من إيما بطلة، هي في الآن نفسه، سلبية (حساسيتها «الرومانسية» تتغذى على أفكار مبتذلة)، وإيجابية (باعتبارها «ضحية» البلاهة التي تحيط بها)، فالقارئ، الموزع بين النظرة المتباعدة، التي يفرضها السارد على حافتي القصة ومشاركة متفهمة لأحاسيس شارل أولاً، ولأحاسيس إيما ثانيًا، يعيش هذا الغموض «من الداخل».

في الغالب، إن لعبة التماهيات هي التي تسمح بتطور القارئ، فالتماهي -كما نبه فرويد على ذلك- ليس ظاهرة تحليلية نفسية من بين ظواهر أخرى، إنه الأساس الذي ينبني عليه متخيل الذات، وهو نموذج العمليات السابقة التي يستمر بفضلها تميزه واختلافه، فآليات التماهي التي تستنبطها النصوص التخييلية تنهض على هذه الوظيفة الازدواجية المؤسسة والرحمية. لنقرأ، في هذا المنظور، الرسالة التي بعثها لويزو دوموليون، قارئ هلويز الجديدة، إلى روسو:

«كم أحب أن أخلط دموع شخصياتك الفاضلة التي أسالت من عيني الموضوع الموقر الذي لا يتوقف عن شغل قلبي [...] فكل صورة شخصية، كل إحساس، كل تأمل، كل مبدأ يلائم حالتي الأليمة».

(Cité par R.Galle, in : La lecture littéraire p227 note 14)

يبدو جيدًا، أنه عبر التماهي مع الشخصيات، يكون القارئ قادرًا على فهم حقيقة حياته الخاصة: فالقراءة، وهي تجعله يصل إلى إدراك واضح للغاية لوضعيته، تمكنه من أن يفهم ذاته بطريقة أحسن.

إذا كانت البنيات النصية تبقي الوعي النقدي للقارئ يقظًا، فإن عودة المكبوت في القراءة، ستقود إلى التطور لا إلى التقهقر. وبدل أن نعيش مرة ثانية، وبطريقة حرفية مشهدًا «متشابهًا»، يمكن للقارئ أن يعيد استثمار ذاته بطريقة مختلفة في المشهد «نفسه»، إذ قراءة بعض النصوص، تنتج بهذه الطريقة، **«آثارًا ارتدادية»**، تجعل تصريف الأفعال وإزالة العقد أمرًا ممكنًا. هذا المصطلح النفسي يعني **«التفريغ العاطفي»** بواسطته يمكن للذات أن تتحرر من آثار صدمة ما. فالصدمة مرتبطة بالطريقة التي تفاعلت معها الذات تجاه حدث في الماضي. وحدها ردة الفعل الجديدة تجاه هذا الحدث نفسه يمكنها أن تجعله يختفي، سيفسر التصريف العاطفي الوظيفة التطهيرية للفن. فبإعادة إحياء المشاهد الأصلية عبر القراءة، حيث كل شيء ينعقد، تتمكن الذات من إيجاد توازن جديد مغيرة بذلك علاقتها مع الماضي. يمكنني، باعتباري قارئًا، أن أتحرر من الصدمة الأوديبية (أو على أية حال، أعيد تقييم المكان في معادلتي الشخصية)، نحييه من جديد بطريقة لعبية عبر العلاقات مع جون جاك ومدام Wareus جوليان صوريل ومدام Renâl أوسان- أنطونيو وأمه. فالمسافة الساخرة، كما تشهد على ذلك هذه الأمثلة الثلاثة، يمكنها أن تختلف من مؤلف إلى آخر.

▪ القراءة الأدبية:

إذا كان للقراءة الأدبية من ميزة ونوعية، فذلك عبر آثارها التي ينبغي فهمها. فحسب **«مشيل بيكار»**، تنعكس **«القراءة الأدبية (بعبارة أخرى، قراءة النصوص الأدبية) في ثلاث وظائف أساسية:**

* الوظيفة الأولى هي **«التدمير داخل التوافق»**؛ فالنص الأدبي يرفض ويفرض ثقافة ما في الوقت ذاته. فرواية «سفر في أقاصي الليل» لا تثبت جدتها إلا بالرجوع إلى الحكايات الشطارية؛ والرواية البلزاكية تسترد نموذج Scott بالخروج عنه. التجديد لا يفهم إلا على خلفية الموروث. وللقراءة الأدبية منفعة مزدوجة في غطسنا في ثقافة ما وفي جعل حدودها تنفجر.

* الوظيفة الثانية، هي **«انتقاء المعنى داخل التعدد الدلالي»**، إذ النص الأدبي يحيل دومًا إلى تعددية في الدلالات (ولقد حللنا في السابق بما فيه الكفاية هذه الظاهرة)، إذ القارئ يتصرف ببعض الحرية بالنسبة إلى تأويله. فالقراءة الأدبية، أكثر من أية قراءة أخرى، تكون موشومة بالذاتية: فهي مخصبة على المستوى الثقافي، وتسمح أيضًا بالاستثمار التخييلي. إذا كان «البؤساء»، كما تشير المقدمة، هم أولاً ملزمون بإثارة انتباهنا حول المشاكل الكبرى الثلاثة في القرن 19 (تقهقر الإنسان

بالبلوريتاريا، انحطاط المرأة بالجوع، هزال الأطفال بسبب الظلام)، فالرواية تسمح لنا بأن نرى أيضًا سلسلة من طرائق التماهي والاستثمار التخييلي. هكذا يرتسم لكل فرد، فضاء غامض حيث، بفضل القراءة، يعيد النفسي والاجتماعي تشكيل علاقتهما.

* الوظيفة الأخيرة هي «**القولبة عبر تجريد الواقع الخيالي**»، هنا يطرح سؤال الدور البيداغوجي للقراءة، فقولبة وضعية، هو أن نقترح على القارئ أن يجرب على المستوى التخييلي مشهدًا يمكنه أن يعيشه في الواقع: فالقراءة، تسمح بتجريب وضعيات. ومفروض على القارئ أن يقول مع نفسه أنه، وهو يواجه مشاكل عاطفية، لراسكلنكوف أو الهموم المادية لهُولْ فلاندر، أن يختار بعض الطرق ويتجنب أخرى. هكذا تجني الذات أرباحًا من تجربة لم تستطع تجربتها بطريقة فعلية. يكفيه أن يُعَوض عناصر العالم الروائي بمعادلاتها في عالمه الواقعي. ولقد سبق لهنري جيمس أن قال ذلك:

يمكن لنجاح عمل في أن يقوم تبعًا للوهم الذي يُحدِثُ، هذا الوهم يسمح لنا أن نتخيل أنه بالنسبة إلى زمن قد عشنا حياة أخرى. وأن تجربتنا ممتدة بطريقة خارقة» (Theary of fiction, Jamer. E.Miller.1972.p93)

إن القراءة من خلال هذه الطرق الثلاثة، التدمير داخل التوافق، وانتقاء المعنى من التعدد الدلالي، والقولبة عبر تجريد الواقع الخيالي، هي ممارسة مثمرة تخرج منها الذات القارئة وقد تغيرت.


خاتمة

لا ينبغي لتعدد نظريات التلقي وتطورها المثمر أن يخفي أهمية المشاكل التي تظل مطروحة باستمرار. فتحليل القراءة اصطدم تدريجيًا بالعقبات نفسها التي اصطدم بها النقد الأدبي.

فأولى هذه الأخطار: النزعة الفردية. فالشبهة، كما رأينا، مستمرة: فمَن يضمن لنا، أن باحثًا ما، وهو يزعم أنه يستخلص عمل القارئ، لا يعمل في الأخير سوى على اقتراح رؤيته الشخصية؟ بعض الدراسات تفيدنا بما يكفي حول النفاذ النقدي لمؤلفها أكثر منه حول مسار القراءة المبرمج من قبل النص كما يقال.

النزعة التاريخية، التي بصمت بكثرة ولمدة هانز روبيرت ياوس ومدرسته – على الأقل في بداياته– ليست بالخطر الهين. فإذا اهتمت دراسة التلقي بتعيين التمثلات المهيمنة في عصر ما، فموضوع التحليل ليس هو القراءة بالمعنى الحقيقي وإنما هو تاريخ العقليات.

فأعمال لينهارت وجوزسا، كما وردت في كتابهما «قراءة القراءة»، تجلي بما يكفي نوعية الثقافتين الفرنسية والمجرية (مع تنويعاتهما السوسيولوجية). أكثر من العملية نفسها للمتلقي.

والفخ الأخير هو أن البنيوية – في نسختها المزدوجة الشكلانية والسيكولوجية- أوضحت: أن العمومية والتجريد لا يسمحان بالإمساك بخصوصيات نص ما. فإذا عثرنا على المسارات نفسها مثبتة على الظواهر نفسها في كل قراءة، فما الفائدة من قراءة رواية «البحث عن الزمن الضائع» بدلاً من الحبكات الجاهزة لسلسلة «Harlequin»؟ فالتمرين الخاص باستخلاص عدد من الثوابت، بعيدًا عن القارئ والكتاب، ليس فقط مضجرًا، بل هو خطير.

وفي المحصلة، فنظرية القراءة كما النقد، ستواجه خطرين متقابلين: أن تكون واسعة جدًّا أو مختزلة جدًّا. في الحالتين معًا،

ستفقد موضوعها: نوعية العمل. الحل الوحيد، لربط موضوعية الباحث إلى تحليل فعل هو بالضرورة خاص، هو القبول، بحدود المشروع. فالتقاط الأحداث النصية، التي يبرمج بها النص قراءته لا يمكنها أن تكون سوى لحظة من التحليل. فلمختلف المذاهب المشكلة للعلوم الإنسانية (علم الاجتماع، التاريخ، علم النفس، إلخ) ينتمي بعد ذلك تفسير الكيفية التي يدمج بها كل قارئ هذا الجزء المتداخل ذاتيًا للقراءة. فالبحث كما نرى، ليس سوى في بداياته.

الفهرس

الصفحة	الموضوع

على سبيل التقديم	5
مدخل	15
1 - مأزق الدراسات الشكلانية	16
2 - تطور اللسانيات	17
3 - النقد الأدبي ونظرية التلقي	18
الفصل الأول	
ما القراءة؟	21
I) القراءة نشاط بأوجه متعددة	22
القراءة باعتبارها سيرورة ذهنية فيزيولوجية	22
القراءة سيرورة معرفية.	24
القراءة سيرورة عاطفية.	25
القراءة سيرورة حجاجية.	27
القراءة سيرورة رمزية.	28

الموضوع	الصفحة
II) القراءة تواصل مؤجل	29
1- ظروف الفعالية القرائية	29
2- وضعية النص المقروء	31
هل كل قراءة مشروعة؟	33
القراءة الساذجة والقراءة النقدية	35
أخذ الجمهور الأول بعين الاعتبار	35
القراءة الخطية.	37
إعادة القراءة.	38
الفصل الثاني	
صعوبة نظرية	41
I) هل القارئ مفكر فيه.	42
أقنعة القارئ.	42

الموضوع	الصفحة
وضعية المتلقي في التواصل الأدبي	42
الجمهور، الصورة، الفرد	44
النص، وخارج النص	46
في البدء كان المسرود له.	47
الأوجه الثلاثة للمسرود له.	50
المسرود له خارج الحكاية	53
سلالة مزعجة.	53
من تحليل الحكاية إلى نظريات القراءة	58
المشاكل العالقة	58
القارئ الحقيقي	60
التلقي الملموس.	60
القارئ المتصفح، القارئ الفاعل، المقروء	61
نموذج ينبغي إكماله.	63
الأسس التحليلية النفسية.	65

الفصل الثالث

كيف نقرأ؟	67
1) التفاعل بين النص والقارئ	68
– النقصان النصي	68
– التلقي باعتباره انتهاء.	70
– اليقين والشك.	74

الموضوع	الصفحة

2) النص باعتباره برمجة 75
- عقد القراءة. 75
- نقط الترسيخ. 79
- مواضع التحديد 81
- المقولةَ المفتاح: المشاكل 83
- دور القارئ. 85
- ردود فعل القارئ: الاستباق والتبسيط 85
- القراءة باعتبارها استشرافًا. 86
- إنجازية القارئ 88
- كفاية القارئ 90

الفصل الرابع

ماذا نقرأ؟ 97

I) مستويات القراءة 98
- الاتجاهات الأربعة لتفسير الكتاب المقدس 98
- تعددية النص الأدبي. 100
- النصوص المكتوبة والنصوص «المقروءة» 102
II) القراءة الجاذية 104
- تقاليد الهيرمينوطيقا. 104
- المعنى المحايث والبنية العميقة. 106
- ثوابت الحياة النفسية. 108
III) القراءة الطاردة 110

الموضوع	الصفحة
- النزعة الهدمية.	110
- المعنى غير القار.	112
- حصة القارئ.	114
الفصل الخامس	
التجربة المعيشة للقراءة	117
I) متعة المتخيل.	118
- الوعي المحرر.	118
- الدوار والترنح.	120
- التأمل والمشاركة.	122
II) لذة اللعب	124
- اللعب واللعبة	124
- التورط والملاحظة.	126
III) سفر في الزمن	128
- التمثل الداخلي.	128
- الطفل الذي يقرأ بداخلنا.	131
- عودة الماضي العاطفي.	132
الفصل السادس	
تأثير القراءة	135
I) الرهانات.	136
- التأثير والتسلية.	136

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة
- الجماعي والفردي	138
- من النص إلى الواقع.	141
- تأثير و«تلق»	141
- المعنى والدلالة.	142
- إثبات الذات.	144
- إعادة اكتشاف الذات.	146
II) تقهقر وتقدم.	148
- الاستلاب	148
- التطور	150
- القراءة الأدبية.	154
- التدمير داخل التوافق.	154
- انتقاء المعنى داخل التعدد الدلالي.	154
- القولبة عبر تجريد الواقع الجمالي.	155
خاتمة	157



فانسون جوف

ترجمة

د. محمد آيت لعميم
شكير نصر الدين

"كتاب "القراءة"، الذي بين أيدينا، هو مقارنة عميقة ومنهجيّة، لمسألة القراءة، وفعالياتها، ومستوياتها، ورهاناتها، من خلال عرض استجماعي لمختلف التيّارات التي جعلتْ من القراءة والقارئ موضوعًا لها. فإذا كانت الصِّيغة التقليديّة في النظريّة الأدبيّة تنطلق من العلاقة القصوى الرّابطة بين النصّ ومؤلفه، فإنه من الآن فصاعدًا، أصبح البحث في العلاقة الرّابطة بين النصّ وقارئه هو موضوع التحليل والدّراسة، ولاسيّما بعد فتور الدّراسات البنيويّة الوصفيّة وظهور التداوليّات التي ستعلن عن مفهوم جديد للإنتاج الخطابي من منظور تفاعلي، متجاوزة بذلك المفهوم التقليدي للغة باعتبارها فقط وصفًا لفكر المتكلم إلى اعتبارها محاولة للتأثير في المستمع.
لكن ما المقصود بدراسة القراءة؟ إذا كان موضوع النقد الأدبي هو العمل الأدبي، فما هو يا ترى موضوع نظريّات التلقي؟ هل هو قدرات القارئ؟ أم النصّ الذي تستند عليه هذه القدرات؟ أم التفاعل بينهما؟ لكن هل هذه القراءة تختزل في تبادل ثنائي؟ هل العلاقة بالعمل تتصل أيضًا بالممارسات؟"




9 789774 991967